НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

Дзяржаўная навуковая ўстанова
«ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ,
МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСІ»

Філіял «ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА,
ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ ІМЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ»

ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ

Матэрыялы
V Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі
(20–21 лістапада 2014 года, г. Мінск)

Мінск
«Права і эканоміка»
2014

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5
Т65

Укладальнік:
Ю. В. Пацюпа

Т65 **Традыцыі** і сучасны стан культуры і мастацтва : мат. Міжнароднай навук.-практ. канф. (20–21 лістапада 2014 г., г. Мінск) / уклад. Ю. В. Пацюпа; гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2014. – 524 с.
ISBN 978-985-552-433-6.

У зборніку змяшчаюцца даклады ўдзельнікаў Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», якая адбылася 20–21 лістапада 2014 года ў г. Мінск. Публікуюцца даследаванні ў галіне архітэктуры, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, тэатразнаўства, музыкі, кіно, экранных відаў мастацтва. Разглядаюцца актуальныя задачы сучаснай культуры і захавання нацыянальных культур і гістарычна-культурнай спадчыны ў сучасных умовах.

Кніга адрасуецца мастацтвазнаўцам, этнолагам, фалькларыстам, усім, хто цікавіцца традыцыйнай беларускай культурай.

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5

ISBN 978-985-552-433-6

АРГАНІЗАЦЫЙНЫ КАМІТЭТ КАНФЕРЭНЦЫІ

1. Гусакоў Уладзімір Рыгоравіч – Старшыня Прэзідыума Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, акадэмік

2. Святлоў Барыс Уладзіміравіч – Міністр культуры Рэспублікі Беларусь

3. Каваленя Аляксандр Аляксандравіч – акадэмік-сакратар Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, доктар гістарычных навук, прафесар.

4. Лакотка Аляксандр Іванавіч – дырэктар ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі», акадэмік.

5. Лукашанец Аляксандр Аляксандравіч – першы намеснік дырэктара па навуковай рабоце ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі», член-карэспандэнт.

6. Бондар Юры Паўлавіч – рэктар Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.

7. Пракапцоў Уладзімір Іванавіч – дырэктар Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.

8. Дулава Кацярына Мікалаеўна – рэктар Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.

9. Баразна Міхаіл Рыгоравіч – рэктар Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.

10. Сахута Яўген Міхайлавіч – старшыня Беларускага саюза майстроў народнай творчасці (пры Цэнтры этнаграфіі, фальклору і рамёстваў Упраўлення культуры БНТУ.

ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ ДА ЎДЗЕЛЬНІКАЎ КАНФЕРЭНЦЫІ

Председатель Президиума Национальной академии наук Беларуси, академик В. Г. Гусаков

Уважаемые участники и гости конференции!

От имени Национальной академии наук Беларуси и от себя лично приветствую Вас на пятой международной научно-практической конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусств»!

Вот уже пятый год подряд в стенах Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси проводится столь масштабное мероприятие, собирающее ученых и исследователей не только из Беларуси и стран СНГ, но и из стран ближнего и дальнего зарубежья. Вдвойне приятнее видеть многочисленных гостей из дружественных нам стран именно в 2014 году – не только из-за того, что данная конференция является юбилейной, но и потому, что 2014 год объявлен в республике годом гостеприимства, а это значит, что каждый участник конференции может еще лучше познать историко-культурное наследие Беларуси, оценить не только научный, но и туристический потенциал страны. Также радует большое количество молодых ученых, принимающих участие в данном научном мероприятии. Не зря 2015 год объявлен в Беларуси годом молодежи, надеюсь, что и дальнейшие конференции Центра будут способствовать развитию творческого, научного и профессионального потенциала молодежи, ее активному привлечению к проведению социально-экономических преобразований в Беларуси, воспитанию чувства патриотизма и гражданской ответственности у молодых граждан, – как сказал Президент РБ А. Г. Лукашенко в послании белорусскому народу и Национальному собранию.

Проводимая в эти дни V Международная научно-практическая конференция «Традиции и современное состояние культуры и искусств», как и ряд других научных мероприятий, проводимых НАН Беларуси, является очередным свидетельством того, что Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы стремится органично раскрыть свой научно-исследовательский потенциал, когда труды в теоретической сфере создаются с целью принести пользу и быть востребованными в повседневной жизни. Отрадно, что данная конференция собрала множество академических ученых, ведущих профессоров и доцентов гуманитарных вузов, специалистов, занимающихся актуальными вопросами в области архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, театра, музыки, кино, этнологии, фольклористики, музееведения.

Конференция преследует цель как можно большего охвата тем и направлений исследований, так как любые направления гуманитарных наук не имеют смысла, если они не затрагивают проблем, стоящих перед современным обществом в целом. Особенно важен данный акцент в области гуманитарных дисциплин, которые могут превратиться в схему и коллекцию знаний без участия в процессе личности ученого.

Мы живем в совершенно новых условиях, а эти условия предлагают нам новые, подчас неожиданные решения. Современное общество все чаще называют постиндустриальным и информационным, а это значит, что сегодня у ученых-исследователей появляются новые, немыслимые ранее возможности для доступа к редкой информации: не только к текстовым публикациям ученых со всего мира, но и к аудио-, видео- и иной информации, представленной в сети интернет. Чего стоит, например, открывшийся доступ к мировым библиотекам, ставший возможным благодаря обменным фондам между белорусскими и иностранными учреждениями.

Можно констатировать, что, приобретая информационную обеспеченность, мы сталкиваемся с проблемой человеческой личности, с проблемой правильной интерпретации получаемых знаний. Сегодня как никогда важно сохранить традиции научных исследований, вдохнув в них новую жизнь. В настоящее время закладываются традиции исследований, открываются новые научные школы и направления, о которых пока знают немногие, но уже завтра будут знать и ученые, и исследователи-практики, и все общество в целом. Потому так важно проведение научных мероприятий, как сегодняшняя конференция, дающих возможность логично преобразовать получаемые знания и превратить их в высоко интеллектуальный продукт, отвечающий всем требованиям современного общества.

Надеюсь, что конференция будет способствовать взаимопониманию и укреплению научных связей. У собравшихся в этом зале ученых из Беларуси, СНГ и стран ближнего зарубежья единая цель – сохранить традиции научной школы с целью их дальнейшей популяризации среди широких слоев населения.

Желаю всем участникам конференции найти среди многообразия тем и докладов то, что будет им интересно и полезно; надеюсь, что работа на секциях будет сопровождаться плодотворной и конструктивной дискуссией. Успешной Вам работы в повседневном научном труде!

Міністр культуры Рэспублікі Беларусь Б. У. Святлоў

Шаноўныя госці і ўдзельнікі канферэнцыі!

Сардэчна рады вітаць вас у гэтай зале, якая сабрала сёння сталых і маладых даследчыкаў з навуковых цэнтраў Беларусі і замежжа. Канферэнцыя, якая праводзіцца Цэнтрам даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ў канцы года, стала ўжо традыцыйнай. Падобна да таго, як працаўнікі вёскі кожны год адзначаюць свята «Дажынкі», дзе прадстаўляюць лепшыя дасягненні сваёй працы, так і гэтая канферэнцыя стала для навукоўцаў, якія даследуюць мінулае і сучаснае беларускай культуры, магчымасцю рэгулярна збірацца разам і дзяліцца сваімі дасягненнямі за мінулы год, а таксама планамі на будучыню.

З году ў год расце ўсведамленне беларускай культуры як вялікага капіталу, пакінутага нам у спадчыну нашымі продкамі. Толькі ад нас з вамі залежыць тое, як мы зможам ім распарадзіцца, ці здолеем знайсці такія формы яго выкарыстання, якія дапамогуць не толькі захаваць яго, але і памножыць для нашых нашчадкаў. Культура ў гэтым сэнсе мае перавагу над любымі матэрыяльнымі рэсурсамі: ад выкарыстання яе не робіцца менш, яна не вычэрпваецца з гадамі. Наадварот, чым больш мы да яе звяртаемся, чым больш прыцягваем у наша штодзённае жыццё, тым большую аддачу яна нам дае.

Слуцкія паясы маглі б яшчэ гадамі пыліцца ў запасніках музеяў, але з дапамогай Дзяржаўнай праграмы яны былі адрэстаўраваны, даследаваны, сталі часткай культурнай самасвядомасці беларусаў, адным з тых аб’ектаў спадчыны, якім наш народ можа ганарыцца. Была рэканструявана тэхналогія іх вытворчасці, што дазволіла адрадзіцца старажытнай традыцыі шляхецкай культуры Беларусі.

Многія лакальныя абрады з культуры беларускіх сялян дзякуючы працы нашых навукоўцаў увайшлі ў лік сусветнай нематэрыяльнай спадчыны ЮНЭСКА. Сёння яны ахоўваюцца і падтрымліваюцца, таму мы з упэўненасцю можам сказаць, што гэтая частка беларускай культуры не знікне, а будзе перададзена нашым нашчадкам.

Беларускія замкі маглі б заставацца толькі маляўнічымі руінамі, толькі бляклым напамінам пра слаўнае гістарычнае мінулае нашай бацькаўшчыны, калі б не дзяржаўная праграма «Замкі Беларусі». Старажытныя муры сёння выглядаюць так, што князі, якія ўзводзілі іх, маглі б сказаць слова ўдзячнасці ўсім нам. У гэтым і заключаецца значэнне нацыянальнай культуры: тое, што існавала ў мурах шляхецкага палаца, і тое, што стваралася пад страхой вясковай хаты, належыць цяпер кожнаму з нас як частка нацыянальнай спадчыны. Яе вывучэнне, захаванне і развіццё – гэта тое, што з’яўляецца нашым першачарговым абавязкам. Гэта нетрывіяльная задача, выкананне якой патрабуе высокіх прафесійных навыкаў, творчага падыходу і энтузіязму. Я ўпэўнены, што яна нам пад сілу. Дасягнутыя супольнай працай вынікі пацвярджаюць гэта, але і патрабуюць высока трымаць планку, імкнуцца да новых знаходак і адкрыццяў.

Дазвольце пажадаць вам творчага ўздыму, арыгінальных ідэй, цікавых распрацовак і плённай сумеснай працы на гэтым высокім навуковым форуме.

Акадэмік-сакратар аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў, член-карэспандэнт А. А. Каваленя

Шаноўныя ўдзельнікі і госці міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі!

Форум, на якім я рады вас вітаць ад імя Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, адкрываецца ў гэтых сценах ужо ў пяты раз. Тая рэгулярнасць, з якой праводзіцца гэтае мерапрыемства, яго прадстаўнічасць, падмацаваная ўдзелам многіх паважаных вучоных сусветнага ўзроўню, – гэта, на мой погляд, найлепшы доказ таго, што даследаванні спецыялістаў-гуманітарыяў, мастацтвазнаўцаў, этнолагаў, гісторыкаў і іншых, абмен навуковымі дасягненнямі паміж калегамі застаюцца і, упэўнены, будуць актуальнымі, нягледзячы на складанасць сусветных сацыяльна-палітычных падзей. І праўда, тут, на мірнай беларускай зямлі застаецца магчымасць прафесійнай камунікацыі паміж калегамі з Расіі, Украіны і Беларусі. Нягледзячы на драматычныя і неадназначныя падзеі, якія адбываюцца зараз ужо не толькі ў свеце, у аддаленых ад нас кутках Азіі і Афрыкі, але літаральна тут – у нашай братэрскай і звыкла адзінай славянскай прасторы. Я шчыра спадзяюся, што нязгода, пасеяная палітыкамі, не закране правераных гадамі прафесійных і чалавечых сувязей, якія падтрымліваюцца паміж намі, знаходзяць падмацаванне на сустрэчах, падобных да той, што адбываецца сёння. Меркаваць пра тое, што стала такім злабадзённым у гэтым годзе, бесстаронне і аб’ектыўна змогуць толькі гісторыкі будучыні праз шмат гадоў. Сёння абавязкам годнага чалавека і сур’ёзнага вучонага застаецца зберагчы тое самае важнае і вечнае, што нельга скідаць з рахункаў, – чалавечнасць, узаемную павагу і прафесійную аб’ектыўнасць, не схільную ні да якіх правакацый, зменлівай кан’юнктуры. Гэта тое, па чым пра нас будуць меркаваць у будучыні.

Лічу важным адзначыць, што з году ў год, колькі праводзіцца гэтая канферэнцыя, павялічваецца лік яе ўдзельнікаў. Да ўжо пастаянных гасцей і ўдзельнікаў далучаюцца новыя. Пашыраецца геаграфія форума. Папаўняецца спіс навуковых і

адукацыйных устаноў, чые супрацоўнікі аказваюць гонар канферэнцыі сваім візітам і выступленнем. Пятая міжнародная канферэнцыя ў падобным фармаце – гэта ўжо своеасаблівы невялікі юбілей, калі можна казаць пра канферэнцыю як пра рэгулярную падзею з рэпутацыяй, праверанай часам, з пастаяннай зацікаўленасцю з боку міжнароднай навукова-гуманітарнай супольнасці.

Хачу асобна падзякаваць за супрацоўніцтва нашым даўнім сябрам і партнёрам з Інстытута этналогіі і антрапалогіі імя М. Міклухі-Маклая Расійскай акадэміі навук, а таксама Інстытута мастацтвазнаўства, фалькларыстыкі і этналогіі імя М. Рыльскага Нацыянальнай акадэміі навук Украіны, і выказаць пажаданне далейшага ўмацавання і развіцця нашых сувязей. Сярод удзельнікаў канферэнцыі хачу адзначыць калег з Расійскай дзяржаўнай бібліятэкі, Інстытута мовы, літаратуры і мастацтва імя Г. Ібрагімава Акадэміі навук Рэспублікі Татарстан. Спадзяюся, ваш удзел у гэтым навуковым мерапрыемстве пакладзе пачатак новым сумесным праектам і навуковым даследаванням, абмену прафесійным вопытам і дасягненню новых значных навуковых вынікаў.

Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў – назва канферэнцыі, якая аб’ядноўвае розныя сферы гуманітарных ведаў, вылучае тое галоўнае, што злучае прафесійныя зацікаўленні як прадстаўнікоў розных спецыяльнасцей, так і вучоных розных краін з агульнай гістарычнай і культурнай спадчынай, традыцыйнымі сувязямі нашых народаў. Суадносіны традыцый і сучаснасці, вывучэнне таго, як развіваецца наша культура, якія скарбы нашай мастацкай, архітэктурнай і духоўнай спадчыны мы павінны найлепшым чынам зберагчы і перадаць будучым пакаленням, якія сучасныя знаходкі і дасягненні вартыя таго, каб трапіць у адзін шэраг са здабыткамі нашай гісторыі, – у гэтым выражаецца галоўная значнасць і актуальнасць падобных канферэнцый.

Тое, што мы назіраем зараз у штодзённых выпусках навін, гэты чарговы віток крызісу сусветнай эканомікі і міжнародных адносін, які ўплывае на нашы краіны, – усё гэта неабходна разглядаць у кантэксце гісторыі, як безумоўна важны, але ўсё ж такі часовы яе этап. Я лічу, што нашы народы знойдуць выйсце і рашэнне тых супярэчнасцей, якія цяпер адбываюцца. Задача вучоных і, тут як ніколі важна будзе гэта падкрэсліць, вучоных-гуманітарыяў – пранесці праз гэты крызіс дасягненні нашай агульнай гісторыі і культуры, не паддаючыся спакусам злабадзённасці. Толькі гуманітарыі здольныя зараз зберагчы галоўныя каштоўнасці братэрскіх народаў Беларусі, Расіі і Украіны, дасягненні нашай агульнай гісторыі і культуры, якія складаюць важную частку ўсёй сусветнай цывілізацыі.

Я жадаю, каб наша сённяшняя сустрэча тут, у Мінску, на гэтай міжнароднай канферэнцыі здолела ў чарговы раз падтрымаць даўнія прафесійныя і чалавечыя сувязі паміж калегамі, адкрыць новыя старонкі супрацоўніцтва і магчымасці для дасягнення новых прафесійных вышынь у навуцы. Жадаю вам цікавых дакладаў і плённай працы на секцыях, поспехаў, міру і дабрабыту.

ПЛЕНАРНАЕ ПАСЯДЖЭННЕ

Тюхова Е. А.
(Российская Федерация, г. Орел)
Ханенко М. Е.
(Российская Федерация, г. Орел)
Шапорова О. А.
(Российская Федерация, г. Орел)

КУЛЬТУРА ИНВЕСТИЦИОННОГО КЛИМАТА КАК СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Одной из наиболее обсуждаемых тем в обществе сегодня – это проблема привлечения в страну инвестиций и создания благоприятного инвестиционного климата. Работа по привлечению инвестиций в региональную экономику государства определена как приоритетная: регулярно итоги работы в этом направлении обсуждаются на заседаниях правительства, специальной комиссии и т. д.

Наиболее значительны противоречия между ожидаемой экономической выгодой для капитала и социальными последствиями инвестиционных решений. С одной стороны, понятен интерес инвестора: он, наблюдая за сегодняшним состоянием экономики, хочет знать, сколько будет стоить вложенный им капитал в завтрашних условиях, о которых сегодня можно только догадываться. Разумеется, с определенной долей вероятности ожидаемую выгоду можно подсчитать; но, с другой стороны, последствия и результаты подобных решений в социальных системах никогда в полной мере не совпадают с целями, предусмотренными инвесторами, – они всегда шире предполагаемых целевых установок.

В любом случае, чтобы инвестирование состоялось, у инвестора должна быть уверенность в том, что с его капиталом ничего не случится в том смысле, что его не обманут и бизнес-проект, в который он инвестирует, не отберут, что на него не заведут необоснованного уголовное дело и, наконец, что на него не распространятся санкции в случае их принятия против России со стороны других государств [5].

Отсюда особую значимость приобретают такие понятия как «уверенность», «уверенность в завтрашнем дне». Эти понятия вроде бы далеки от экономической теории, но становятся в экономической практике чрезвычайно важными, хотя и остаются в меньшей степени разработанными в теоретической плане. Поэтому необходимо уточнить эти понятия. Если «уверенность» рассматривается как психологическое состояние индивида, основанное на вере в истинность того, в чем он уверен, то «уверенность в завтрашнем дне» – категория в больше степени социально-психологическая. С ее помощью характеризуют состояние индивидов, состояние групп и слоев населения, складывающееся в результате оценочной экстраполяции «сегодняшней» ситуации в обществе на «завтра» [8].

Решение об инвестирование, даже самое ответственное, принимается на достаточно зыбком основании при ограниченных знаниях. Дело в том, что информация, доходящая до нас, в той или иной мере искажена и для принятия решения должна пройти тест на соответствующую корректировку. Модно было бы сказать даже, что если бы не было проблем искажения, не было бы смысла работать с информацией. При этом информация искажается (преднамеренно или нет) на уровне организации, корпорации, фирмы, в которую инвестируются средства, информация искажается конкурентами, а также в нее приходится вносить поправки с учетом так называемого «человеческого фактора».

Так возникает необходимость определить свою позицию по поводу еще одного понятия в этом ряду – «человеческий фактор», которое включает в себя физическое и психологическое, природное и социальное, в совокупности. В силу этого иногда очень нелегко определить мотивы поступков инвесторов, а последствия далеко не всегда поддаются точному расчету и оценке, поскольку поступки и действия человека, а инвестор не может быть здесь исключением, и он, как бы ни выглядел рациональным, действует в сфере, где всегда есть много «трудно объяснимого». А это требует определенных усилий, направленных на обеспечение баланса между доверием е недоверием [2].

Существенное значение имеет вера в стабильность ситуации в обществе в целом, на уровне региона, города, в семье. Стабильность составляет основу в завтрашнем дне. Но проблема еще в том, что стабильность, укрепляющая общество, предполагает и изменчивость, мобильность. Позитивное развитие социально-экономической системы требует определенного соотношения стабильности и мобильности, например, персонала, когда речь идет о предприятии; населения, рабочей силы, когда говорим о территориальной общности людей; финансового состояния или политической ситуации в регионе или стране в целом.

С другой стороны, так же, как стабильность системы выступает условием притока прямых инвестиционных сложений, так и инвестиции способны в определенных условиях вызывать дестабилизацию системы или способствовать ее стабилизации. Как показывают исследования, прямые инвестиции оказываются более чувствительны к экономической нестабильности.

При этом во всех указанных и неназванных случаях важнейшую роль в принятии инвестиционных предложений имеет общественное мнение. Наша «вера в стабильность» в конечном счете – это во многом «вера» в людей, создающих общественное мнение об этой самой стабильности, идет ли речь о политической обстановке или о ситуации в финансово-экономической сфере. Но в большинстве случаев наша «вера в стабильность» строится не столько на

глубоком анализе, сколько на наших догадках о том, каково состояние интересующего нас общественного явления или процесса. Оценивать же стабильность нужно на основе анализа результатов научных исследований с выявлением особенностей восприятия социально-экономической реальности на уровне групп населения по их социальному положению, образовательному уровню и т. д. [6].

Сбережения населения России сегодня, в отличие от развитых стран Запада, не являются основным источником инвестиций в реальный сектор экономики, что во многом связано с недоверием к банковской системе и финансовым технологиям. Результаты проведенных исследований свидетельствуют о том, что население недостаточно верит и стабильность банковской системы и неохотно доверят свои сбережения коммерческим банкам и прочим финансовым организациям. Соответственно, кредитные организации не могут рассматривать средства населения как источник кредитов для крупных предприятий с целью осуществления прямых инвестиций.

Цель и механизмы формирования и использования активов, способы рационализации этих механизмов, пути легального наращивания активов плохо представляют себе и собственники, ставшие таковыми часто посредством сомнительных операций, и те, кто намеревается инвестировать. В частности, поэтому среди экспертов распространены, по меньшей мере, не обоснованные объективным анализом суждения о «недооцененном рубле», «непрофильных» активов и т. д. Наблюдается низкая легитимность сложившихся отношений собственности на капитал. Актуальна проблема создания правовых гарантий, направленных на защиту собственности, приобретенной в результате приватизации [1].

Без этого весьма затруднены рациональные и легальные решения об инвестировании. Инвестору приходится действовать в условиях наличия множества рисков, недостатка информации, внешнего давления, ошибочной оценки перспектив реализации своих интересов. Тем самым снижается вероятность того, что принятие решения будет поступком, социальным действием, в котором всегда есть своя доля целерационального и ценностно-рационального.

Основные социальные проблемы, препятствующие формированию позитивного инвестиционного климата, связаны со следующими факторами:

– наличие административных и бюрократических барьеров на пути привлечения инвестиций;

– отсутствие достаточных источников информации, позволяющим хозяйствующим субъектам оценивать перспективность вложения денежных средств в инвестиционные проекты;

– низкий уровень финансовой грамотности не только населения, но и руководителей компаний, отвечающих за развитие бизнеса, что косвенно сказывается на способности привлекать инвестиции;

– большая социальная проблема связаны с офшорами, где низок уровень налогообложения прибыли, размещением в них российских активов;

– несогласованность социально-экономических интересов получателей инвестиций и инвесторов [7].

Повышению информирования инвесторов явно недостаточно способствуют различные исследования, направленные на оценку условий функционирования объектов, в которые планируется вложить средства. Речь идет, прежде всего, не только об инвестиционной привлекательности конкретных фирм, но и о возможности возникновения форс-мажорных обстоятельств.

С годами накапливается опыт оценки инвестиционной ситуации, как и опыт применения полученных знаний. Оценка ситуации может быть использована в разных целях и привести к совершенно противоположным результатам. Например, на основе полученных знаний о социально-экономической и политической ситуации в стране можно сделать вывод о целесообразности смены экономической системы и, возможно, политического режима с целью либо создания условий для улучшения экономической и социальной ситуации в стране, либо создания еще более благоприятных условий для обогащения элиты и укрепления ее политических позиций. Также и усилия по обеспечению стабильности в стране могут преследовать различные, часто противоположные по смыслу цели [4].

Необходимо отметить, что всевозможные рейтинги, как правило, составляются на основе финансово-экономических показателей. Эти показатели очень важны, но по многим причинам этих показателей недостаточно для выявления действительно объективной ситуации с инвестиционной привлекательностью объекта.

Таким образом, развитие социологических исследований может обеспечить инвестора и органы государственной власти, определяющих инвестиционную политику, более полной информацией, необходимой для принятия соответствующих решений и минимизации возможных рисков [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Анискин, Ю. П. Управление инвестициями : учеб. пособие / Ю. П. Анискин. – М. : Омега-Л, 2012. – 167 с. – ISBN 5-901386-54-Х : 78-00.
2. Управление инвестиционной активностью : [Текст] / под ред. Ю. П. Анискина. – М. : ИКФ-Омега-Л, 2012. – 272 с. – ISBN 5-901386-55-8 : 245-00.
3. Цвиркун, А. Д. Анализ инвестиций и бизнес план [Текст] : методы и инструментальные средства / А. Д. Цвиркун, В. К. Акинфиев. – М. : Ось-89, 2011. – 288 с. – ISBN 5-86894-673-1 : 70-00.
4. Шарп, У. Инвестиции [Текст] / У. Шарп, Г. Александр, Дж. Бэйли; пер. с англ. А. Н. Буренина. – М. : ИНФРА, 2011. – 1028 с. – ISBN 0-13-183344-8 : 288-00.
5. Александров Г. А. Инвестиционный климат региона: сущность и составляющие / Г. А. Александров, И. В. Вякина, Г. Г. Скворцова // Российское предпринимательство. – 2012. – № 16 (214). – С. 98–103.
6. Вякина, И. В. Анализ ресурсно-технических факторов в формировании инвестиционного климата [Текст] / И. В. Вякина, К. А. Кашенкова // Региональная экономика: теория и практика. – 2014. – № 22. – С. 58–69.
7. Подшиваленко, Г. П. Инвестиционный климат и инвестиционная привлекательность [Текст] / Г. П. Подшиваленко // Финансовая аналитика: проблемы и решения. – 2010. – № 15 (ноябрь). – С. 7–10.
8. Янова, П. Г. Анализ критериев инвестиционной привлекательности российской экономики [Текст] / П. Г. Янова, Е. В. Капралов // Финансы и кредит. – 2014. – № 22. – С. 59–66.

Бочкарева О. В.
(Российская Федерация, г. Ярославль)

ДИАЛОГ «ЧЕЛОВЕК – ПРИРОДА – КУЛЬТУРА» В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Творец (композитор, поэт, художник) занимает в культуре особое место: он одновременно в ней (наследует традицию, обогащает индивидуальный опыт, знакомясь с наследием своих предшественников), и в то же время он в момент творчества выходит за пределы культуры: создает нечто, чего еще не было. Он диалогизирует с прошлым, являя в настоящем будущее культуры. Но, являя будущее, он в момент творчества уже находится во времени-пространстве будущего, он слышит и воплощает «мир впервые», и этот процесс создания новых миров изменяет его собственное «Я». «Художник верит в будущее, потому что живет в нем», – говорил М. П. Мусоргский [6, с. 128]. Своим уникальным видением мира художник очерчивает абрис новой границы культуры, вмещающей в себя иное время-пространство. Устами художника будущее говорит с нами сейчас, и это будущее преобразует наш слух, наше видение, формирует нас людьми будущего. Стремление творца выйти за пределы конечного существования, продолжить себя в Другом(их) лежит в основе обретения потребности и способности внести социально-ценностный вклад в культуру. Уникальность – это особая форма самовыражения, раскрытия человеком своего внутреннего мира, который всегда индивидуален, в чем-то похож на другой, но в чем-то отличен от него. «Всякое «я» походит на всякое другое «я» потому, что, оно есть «я», но оно есть «я» только потому, что оно не походит ни на какое другое «я», – утверждал Н. А. Бердяев [1, с. 217]. Принятие своего «я», осознание своей ценности и уникальности может сопровождаться индивидуалистической акцентуацией и напоминать, скорее, любование собой, нежели поиск своего идеального «я» и диалогического отношения к другому, к своему творчеству, миру в целом. Преодоление неадекватности субъективного отражения возможно, по мнению Вяч. Иванова, «через второе отражение в зеркале, наведенном на зеркало. Этим другим зеркалом… исправляющим первое, является для человека, как познающего, другой человек. Истина оправдывается только будучи созерцаемой в другом» [7, с. 207]. Таким «Другим» для человека может быть не только другой человек, но и художественный образ, созданный другим человеком.

Художественный образ – это постижение и воплощение мироощущения автором определенной эпохи, его личностное понимание мира, природы, человека. Так, в эпоху Античности, сама идея диалога «человек – природа – культура» разрастается до вселенских размеров, и музыка в учении Пифагора связывается с такими категориями как «всеобщая гармония», «космическое начало», «целительная природная сила» и др. Именно Пифагор создал учение об эвритмии – способности человека находить верный ритм во всех жизненных проявлениях (музыке, пении, игре, танцах, в мыслях, поступках, речах и др.). В последствии возникает выражение «нетактичный человек» (не попадающий в такт музыке), приобретающее расширительную трактовку. Аристотель считал, что музыка ведет к добродетели, содействует духовному отдохновению и знанию (фронесис). Природа человека требует не только умения трудиться, но так же умения пребывать в праздности, для того, чтобы в чем-то образовывать себя. Платон считал, что необразованный человек – ахореутос, непригодный для пения в хорейе (музыкально-драматическом действии).

В эпоху Средневековья музыка обращена к Богу, творцу природы и всего земного. На идее смежности между религиозными символами, душевными состояниями и музыкальными элементами – идее, которая зафиксирована в средневековом учении о трех взаимосвязанных «музыках» – основано толкование ладов и музыкальной системы у Гвидо Аретинского. Например, три октавы звуковой системы приравниваются им к покаянию, сокрушению и исповеди. Энциклопедист музыкально-теоретических и эстетических знаний средневекового Ближнего и Дальнего Востока Абу Али ибн Сина (Авиценна), прекрасно осознавая терапевтический эффект музыки, влияние ее на здоровье человека, связал происхождение одной из метроритмических формул – усуль – с биением человеческого сердца. Он известен под названием «Зарб-аль-Кадим» («Древний ритм»).

Эпоха Барокко (Возрождение) соединила гармоничное, этосное восприятие мира, идущее от идеалов античности с патетическим. Музыка этой эпохи отразила пафос мира как универсальный космический принцип, связывающий человеческое и природное. В изобразительный мир природы включается страсть, волнение. Возникает учение об аффектах. В своем главном трактате «Установление гармонии» (1558) Дж. Царлино высказал идею о соразмерности объективной гармонии мира и гармонии субъективной, свойственной человеку. Понимание гармонии у него, как у большинства мыслителей эпохи Возрождения базируется на пантеистической основе. Гармония «составляет душу мира», едины между собой музыкальная гармония и «страсти души». Атаназиус Кирхер, профессор Вюрбургского университета, в трактате «Musurgia universalis» (1650) вводит понятие музыкального магнетизма на основе аффектов, вызываемых музыкой: желание (amoris), печаль (tristatae), отвага (andaciae), восторг (furoris), умеренность (temperantia), гнев (indignationis), величие (gravitas), святость (religionis). В соответствии с днями творения А. Кирхер располагает «музыку мира» по шести органным регистрам. Идея подражания и изображения является одной из центральных в эстетике Барокко. «Гирлянды, короны, венки, которыми буквально разукрашены и живописные, и архитектурные, и музыкальные произведения, говорят о тщательно подчеркиваемой идее украшения мира, его праздничности, нарядности, причудливости, и, одновременно, о его бренности» [9]. Игровое начало в эстетике Барокко представлено достаточно широко: музыка не столько «подражает» природе, сколько

играет в подражание. Это и обширный каталог птиц, представленный французскими клавесинистами Рамо, Купереном, и изображение времен года (Вивальди) и другие произведения.

Романтизм обратился к внутренней природе человека, его интересует уникальность, индивидуальность личности. Проблема поиска смысла жизни, ценностных установок человека, так или иначе, решается в выборе тематики творческих сочинений. Утверждение тематизма в музыке, явившегося предпосылкой возникновения инструментальных творений «не могло образоваться раньше, чем музыка стала зеркалом человеческой психики» (Б. В. Асафьев). Романтики, считая музыку высшим из видов искусства, наделяют ее символическими смыслами и значениями. Мифологизируя музыку, они стремятся к естеству природы, первоосновам творчества, архетипам, превозноса субъективную реальность и возводя ее в качестве определяющего начала в творчестве и композиторской деятельности. Определяя красоту природы в качестве незаменимого источника творчества, Р. Шуман писал: «Песни поэта – лишь эхо языка цветов, на котором изъясняется природа; она гармоника, чьи клавиши, орошенные росой чувств, звуков и песен, изливают свой поток в жаждущую грудь». Решая проблему соотношения выразительности и изобразительности в музыке, одни доводят природный образ до детализации, увлекаются программностью (Р. Шуман, Ф. Лист, Г. Берлиоз, А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков и др.), другие следуют традиции абсолютности в музыке. Романтики диалогизируют с традицией, сохраняя общие принципы классического стилевого мышления, но отходят от ранее установленных интонационно-мелодических формул, создают новые музыкальные формы (например, экспромт, фантазия, баллада и др.) или преобразуют, наполняя новым содержанием старые формы. Проследим эти тенденции на примере творчества зарубежных и русских композиторов.

В произведениях Ф. Шуберта индивидуальное «Я» расширяется до общезначимых размеров. Мотивы одиночества, скитальчества, неразделенной любви – все это говорит об отсутствии гармонии в отношении «я» – «мир». Раскрывая внутренний мир своих образов-персонажей, и их, порой драматические отношения с действительностью, композитор «высвечивает» свое отношение к миру. Использование же звукоизобразительных моментов в произведениях (например, «Форель», «Шарманщик», «Лесной царь» и др.) лишь усиливает характер выявления персонажей или событий. Роберт Шуман достаточно психологичен, он любит интригу, эксперимент, игру. В «Карнавале» он представил блестящую портретную галерею любимых, узнаваемых лиц («Паганини», «Киарина», «Шопен» и др.), в том числе и собственный автопортрет. «Я» Шумана – это диалог двух «я», двух сущностей, которые живут в одном человеке: мечтательно-возвышенный «Флорестан» и пылкий, порывистый «Эвсебий». Мир в произведениях Ф. Шопена, ажурных и тонких, как паутинка на ветру, лиричен, нюансирован и целостен. Он внимателен к глубоким переживаниям человека, он выражает субъективность, психологичность персонажа через обобщение – национальный образ танцевальности, в лирическом герое внутреннее «Я» выявлено вовне, порой в музыке выражена боль, тревога за свою родину – любимую Польшу. Свое поэтическое видение мира Э. Григ показывает через образы норвежской природы, которая мыслится как продолжение «Я» художника. Диалогичность, философичность, многогранность, лиричность как момент слияния человека с природой и есть выявление его истинной природы. П. И. Чайковский при личном знакомстве с композитором Э. Григом и его сочинениями отмечает их родство, особую задушевность, находящую отклик в сердце русского человека: «В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей красоты норвежской природы, то величественно-широкой и грандиозной, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина, всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик…» [8, с. 125].

Русским композиторам – романтикам также оказалась близка тема поиска идеала, исходящая из состояния неудовлетворенности существующей действительности. Но если романтизм в Западной Европе откликнулся на поражение армии Наполеона, и носил более пессимистический характер, то в России романтизм не мыслился без утверждения патриотической идеи, его светлый характер был вдохновлен победой народа в Отечественной войне 1812 года. Русские композиторы воплотили архетип русской ментальности, представленной в диалоге природного, свойственного русскому человеку, и народного, в едином образе соединились народ и личность, оформилось чувство личной сопричастности к судьбе России. Образ народа в опере М. И. Глинки «Иван Сусанин» персонифицирован, а главный герой – носитель лучших качеств русского человека – становится образом–символом, возвышаясь до национально-личностного идеала. Продолжил традицию М. И. Глинки А. П. Бородин, обессмертив образ князя Игоря в одноименной опере. В знаменитой арии «О, дайте, дайте мне свободу…» князь Игорь показан как целостная, гармоничная личность: это мудрый правитель, думающий о России, и любящий, страдающий человек, в изгнании обращающийся к своей голубке-ладе – Ярославне. Принцип единства, диалога, соборности, провозглашаемый славянофилами в острой полемике с западниками, был воспринят русскими композиторами как основание гармоничного развития личности и общества и утверждался в творческом процессе. Поэтизация творческого начала в природе русского человека, возвращение к истокам, архетипам, генетической памяти через сказочные сюжеты, мифологические образы, стремление показать красоту и величие русской природы через соприкосновение с народной песенной культурой, диалог с другими культурами (восточная, ориентальная тема) – все эти и другие темы в той или иной степени были воплощены в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, С. В. Рахманинова, А. С. Аренского и др.

Иное ощущение личности, ее драматичность, усложненность, противоречивость, конфликтность, раз-

двоенность вносила музыка А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского. Особая психологичность образов, показ человека, оказавшегося у последней черты, сближает творчество М. П. Мусоргского с творчеством Д. М. Достоевского. Мучительные сомнения, раскол личности – все эти разрушительные тенденции говорили о кризисе романтизма. И, наконец, творчество П. И. Чайковского раскрывает главную тему в переходный период от XIX века к XX веку – тему фатума, крушения идеалов романтизма как тему определенного типа отношения «Я» – «Мир». Об этом написал П. И. Чайковскому в одном из своих писем М. А. Балакирев: «…болезнь настоящего общества в том и заключается, что идеалы свои оно не могло уберечь. Они разбиваются, ничего не оставляя на удовлетворение души, кроме горечи. Отсюда все бедствие нашего времени» [8, с. 116].

С. В. Рахманинов, лелея в душе романтические черты, утверждает своим творчеством русскую идею – идею сердца, мыслимую как поиск идеала на фоне вселенской трагедии. Идея созерцательного сердца, выдвинутая русским философом И. А. Ильиным, утверждает, что «главное в жизни есть любовь, и что любовью строится совместная жизнь на земле, ибо из любви родится вера и «вся культура духа» [4]. С этой точки зрения, музыка С. В. Рахманинова – символ любви к России, к ее природе с бескрайними просторами, к русскому характеру с широтой многострадальной души, выражаемый в напевности и распевности мелодических тем, имеющих национальные народно-песенные истоки. Так, природное и народное слились воедино в творчестве С. В. Рахманинова.

XX век принес много нового, неординарного, мировые катаклизмы истории повлияли и на человека, и на культуру: опрокинуты культурные нормы, сказалось выпадение человека из гармонии и целостности в хаос и неопределенность. Дисгармоничность, кластер, изобразительный коллаж, атональность, диссонанс возводятся в ранг определяющих нормативов новой эстетики искусства. Разрушение установок изобразительной музыкальной эстетики привело к музыкальному символизму, импрессионизму, неоимпрессионизму и др.

Импрессионисты-художники: К. Монэ, Э. Дега, К. Писарро и другие часто бывали на природе, на пленере, однако их задачи в области живописи отходят от реалистичности, достоверности пейзажа, они пытаются «схватить», запечатлеть неуловимую игру света-тени, оттенки сиюминутных переживаний человека, видящего красоту природы. Импрессионисты близки к игре, они как дети радуются миру в его открытии для себя, его природным краскам, солнечным лучам, играющими бликами на траве, воде. Их занимают отражения, они видят мир, как видит его перевернутое отражение в луже удивленный ребенок: внизу под ногами небо, облака, деревья, самое «я». Эстетика импрессионизма проявилась в творчестве К. Дебюсси, М. Равеля. Жан Кокто, говоря о творческом методе К. Дебюсси, утверждал, что «это – архитектура, которая отражаясь, колышется в воде, облака, которые нагромождаются и распадаются, засыпающие ветки, дождь на листьях, сливы, которые падают, разбиваются и истекают золотом. Но все это бормотало, лепетало, не могло обрести человеческого голоса, чтобы высказаться. Тысяча неуловимых чудес природы нашли, наконец, того, кто смог их выразить» [5, с. 9–10].

XX век привносит в музыку и новые ритмы жизни: технологизация и рациональность, четкость, целесообразность, механистичность все более отдаляют человека от природы. Меняется и осознание природы времени: они либо предельно сжато, спрессовано или, напротив отрешенно бессобытийно, медитативно. Г. В. Свиридов передал в музыкальном произведении пульс эпохи, так и назвав его «Время, вперед!». Это произведение – символ эпохи, с все более убыстряющимся темпом жизни, когда человеку порой не хватает времени на общение с природой, окружающими людьми, самим собой.

Таким образом, сохранение человеком своей сущностной самости связано с установлением диалогических отношений с природным миром, миром культуры и с самим собой. Дихотомия «природа» – «культура» ставит перед личностью проблему установления диалога, воплощающего систему отношений «я» – «мир» на основе взаимодействия первозданного бытия – мира природы и искусственно созданного бытия – мира культуры. Воплощая определенный замысел, идею в образе, художник пребывает в состоянии непрерывного стремления к идеальному, совершенному и показывает его как непрерывно становящийся процесс. Диалогичность творческого (со-творческого) процесса состоит в том, что личность, пребывая в красоте, принимая идею совершенства в качестве своей, с-мы-кая ее со своим «я» и сама обретает способность быть красивой [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев, Н. А. О человеке, его свободе и духовности: избр. тр [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : МПСИ, Флинта, 1999. – 312 с.
2. Бочкарева, О. В. Культурологическое осмысление художественно-педагогического диалога [Текст] / О. В. Бочкарева // Искусство и образование. – 2008. – № 1. – С. 4–15.
3. Бочкарева, О. В. Диалог как ценностно-смысловое творчество в музыкальной культуре [Текст] / О. В. Бочкарева // Ярославский педагогический вестник. – Ярославль: ЯГПУ, 2013. – Т. 1. – № 2. – С. 229–232.
4. Ильин, И. О русской идее [Текст] / И. Ильин // Русская идея. – М. : Айрис – Пресс. – 2002. – С. – 402–414.
5. Лонг, М. За роялем с Дебюсси [Текст] / М. Лонг – М., 1985.
6. Мусоргский, М. П. Письма [Текст] / М. П. Мусоргский Из письма Л. Шестаковой 1972 г. – Изд. 2. – М.,1984.
7. Русская литература рубежа веков (1890 – начала 1920 г.) [Текст] / отв. ред. В. А. Келдыш кн. 2. – ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 768 с.
8. Чайковский, П. И. Человек. Событие. Время. / сост. текста Г. Прибегина [Текст] П. И. Чайковский – М. : Музыка, 1984. – 205 с.
9. Эстетика природы / под ред. К. М. Долгова. – М.,1994. – 230 с. http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000771/st004.shtml

Дьякова Т. А.
(Российская Федерация, г. Воронеж)

МЕСТО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В СТРАТЕГИЧЕСКОМ ПЛАНИРОВАНИИ РАЗВИТИЯ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ

Необходимость всестороннего анализа культурного состояния территорий очевидна. Без объективной оценки культурной среды и культурной политики региона нельзя планировать шаги по дальнейшему его развитию. Изучение различных сфер культурного процесса должно осуществляться в постоянном режиме и различными структурами: социологическими службами, академическими институтами, специальными отделами управлений культуры, независимыми учёными. Особый интерес вызывают исследования, имеющие комплексный характер, основанные на экспертной оценке большого числа специалистов в разных областях. К такого рода работам, предполагающим методику зондирования культуры, относится исследовательский проект «Воронежский пульс» [1], осуществлённый в 2013 г.

Он проводился по инициативе губернатора Воронежской области и при финансовой поддержке местного бизнеса. В основе проекта был поиск ответа на вопросы: «Как социально-экономическая трансформация последних 20 лет влияет на культурную среду и какой должна быть современная политика в области культуры?»

Кураторы проекта исходили из того, что культура – это не отраслевое понятие, хотя в стране продолжает доминировать представление о полной подотчётности культурных процессов Министерству культуры и соответствующим структурам в регионах. Культура – это среда, пронизывающая все сферы нашей жизни. Объектами исследования стали разнообразные пласты культурной жизни города: художественное наследие и символические ресурсы территории, классическое и актуальное искусство, медиа, реклама, издательское дело, туризм, мода, гастрономия, парки и т. д. – более тридцати разделов.

Формирование культурной политики региона в современных условиях должно происходить с учётом трёх стратегий: социальной, стратегии брендинга и стратегии развития творческой индустрии. В процессе работы каждая область исследования рассматривалась под углом этих стратегий и выявлялась её эффективность.

Для решения поставленных в рамках исследования задач была сформирована экспертная группа из успешных практиков культурных проектов и представителей академической среды. Всего 35 человек из Воронежа, Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Перми, Лондона, Эдинбурга. Они оценивали сложившуюся ситуацию в культуре Воронежской области, проводя консультации с представителями различных областей культурного процесса, с ведущими специалистами художественных, медийных, образовательных и прочих институций, с лидерами общественных организаций, молодёжных движений и отдельными бизнесменами. Институтом социально-политических исследований ВГУ был осуществлён социологический мониторинг, целью которого было изучение качественных характеристик культурной среды Воронежа и области, оценка содержания и перспектив развития, а также оптимизации культурной политики. Методы исследования включали анкетный опрос экспертов и массовый опрос населения в процессе телефонного интервью. Было опрошено 50 экспертов и 600 респондентов – жителей г. Воронежа.

Важным компонентом исследования была оценка социально-экономического состояния региона, динамики расходов на культуру в Воронежской области в сравнении с субъектами ЦФО, показателей эффективности деятельности воронежских учреждений культуры, осуществлённая при участии КСП города.

Экспертами исследования подчёркивалось, что важнейшей задачей культурной политики является поддержка современных художественных практик, освоение новых средств выражения и новых каналов культурной коммуникации. Именно на этой территории происходит рождение новых языков, нового символического ряда, которые затем используются в самых разных сферах. Как отмечают авторы доклада, многие современные художественные течения и направления на сегодняшний день в Воронеже отсутствуют или недостаточно развиты, а те, которые есть, не получают необходимой поддержки. Здесь нужна более смелая и решительная политика, основанная на сочетании «гостевых» проектов и развития местных талантов. Нужны музеи современного искусства, театральные лаборатории, программа развития современной музыки, фестивали современного искусства, программа развития аудитории, прежде всего молодежной, студенческой.

Акценты, которые были сделаны в выводах, на первый взгляд, различаются с подходами государственных организаций культуры, в фокусе внимания которых находятся, в основном, наследие, традиции, классика. Но сегодня этот фокус не предполагает введения культурного наследия в современный контекст, современных форм работы с аудиторией. Так, воронежский фольклор – песенные и сказочные традиции края требуют изучения, сохранения и освобождения от позднейших наслоений. Примеры такой работы с фольклором существуют сегодня в России и мировой практике. Этот опыт может быть использован и в Воронеже. Большие возможности в этой связи обеспечивает хорошо развитое краеведение.

В Воронеже исследования региональной истории, литературы и искусства имеют достаточно высокий уровень: более тридцати лет функционирует Историко-культурное общество, выпущено немало книг краеведческой направленности, местный литературный музей стабильно ориентирован на авторов, связанных с Воронежем, регулярно проводятся фестивали народного творчества. Однако, всё же ситуацию с сохранением культурно-художественного наследия в Воронеже пока признать удовлетворительной трудно. Неэффективность процессов сохранения культурного наследия можно подтвердить рядом аргументов: низкий уровень осведомлённости

воронежцев о наиболее значимых личностях прошлого края, бесконтрольная застройка города, в результате которой исчезают ценные с исторической и архитектурной точки зрения объекты, отсутствие в планах финансирования памятников зодчества. Кроме того, не предусматриваются средства для реставрации произведений искусства, остаются недоступными широкой аудитории редкие книжные издания, продолжают быть малочисленными по аудитории и локальными по характеру фольклорные фестивали, а также многое другое. Такие процессы ведут к частичному ослаблению или полному размыванию в глазах иногородней аудитории брендовых образов края, а в глазах местного населения – к утрате исторической памяти, к нарушению принципов преемственности культур и к разрушению самоидентификации личности как носителя традиций культурной территории.

Успешное развитие культуры региона предполагает реорганизацию органов охраны историко-культурного наследия: создание на базе существующего отдела Департамента культуры и существующей Госинспекции объединённой структуры – госоргана историко-культурного наследия, разработку и утверждение охранных зон всех объектов культурного наследия. Требует корректировки существующая законодательная база. И прежде всего, необходим закон об охране культурного слоя в Воронеже.

Продуктивным шагом в решении задач охраны историко-культурного наследия может стать создание фонда для реставрации или консервации наиболее ценных памятников истории и архитектуры, находящихся в аварийном состоянии. Продвижению в данном вопросе поможет разработка программы частно-государственного партнёрства в области историко-культурного наследия, которая позволила бы вовлечь в решение проблем воронежский бизнес.

Важнейшим аспектом защиты историко-культурного наследия является создание эффективной системы подготовки и переподготовки кадров. Именно специалисты в сфере защиты историко-культурного наследия призваны обеспечить профессиональные мероприятия по выявлению и охране памятников, а также по их включению в современный культурный процесс.

Одним из перспективных проектов развития культуры в регионе может стать создание «Кольца культурных гнёзд» – частичной музеефикации и экскурсионного показа дворянских усадеб вокруг Воронежа. В крае зафиксировано несколько десятков усадеб, зачастую, руин или их культурных следов. Однако, можно выделить два района области – Рамонский и Семилукский, где целесообразно провести комплексное восстановление утраченных частично или полностью дворянских поместий, соединив их в два или три экомузейных комплекса, например, комплекса «Сельские пенаты» на базе Музея-усадьбы Д. Веневитинова.

Вопросы сохранения историко-культурного наследия непосредственно связаны с туристической привлекательностью региона. К числу негативных факторов развития туризма в Воронежской области, наряду с низким уровнем информированности населения и специалистов туриндустрии о регионе как о туристской дестинации, а также низким качеством туристской инфраструктуры и сервиса, специалисты называют доминирование точечных туристских объектов, отсутствие туров комплексного характера.

Концентрация памятников истории культуры в отдельных районах области выше, чем в выше обозначенных. Например, в Бобровском и Острогожском районах. Но стратегически целесообразно, комплексное восстановление объектов культурного наследия на данном этапе осуществлять именно в Рамонском и Семилукском районах: близкое расположение к Воронежу, относительно неплохо развитое транспортное сообщение, наличие объектов, которые складываются в единую смысловую картину. И что также важно, это наличие действующих музейных объектов, стремящихся осуществляющих свою деятельность в соответствии с современными требованиями. Это – замок принцессы Ольденбургской и музей-усадьба поэта и философа Дмитрия Веневитинова в Рамонском районе. Они могли бы стать главными точками притяжения в проекте.

На территории Воронежской области расположено значительное количество памятников археологии – городища, курганы, остатки древних поселений, укреплений, участки исторического культурного слоя древних населенных пунктов. На сегодняшний день в области учтено около 1300 памятников археологии, из них 34 – федерального значения.

В 1990-е гг. было создано два музея-заповедника: государственное учреждение культуры «Государственный археологический музей-заповедник «Костёнки» и государственное учреждение культуры «Природный, архитектурно-археологический музей-заповедник «Дивногорье». Последний находится на территории Лискинского и Острогожского районов, в живописном месте, у слияния рек Дон и Тихая Сосна, и занимает площадь в 1062 га. На территории музея-заповедника расположены уникальные памятники архитектуры: ансамбль Дивногорского Успенского монастыря XVII – начала XIX вв. (основан в 1653 г. украинскими переселенцами-черкасами), включающего в себя две пещерные церкви – Иоанна Предтечи и Сицилийской Божьей Матери, вырубленные в толщах меловых останцов, а также наземные сооружения: Успенскую церковь (1882 г.), надвратную колокольню и келью (1780 г.), трапезную церкви Сицилийской Божьей Матери (1860 г.), ряд жилых и хозяйственных построек. Еще одним ярким произведением архитектуры является пещерная церковь «Ухо» (XIX в.). Соединение в единую заповедную зону объектов, столь значимых с историко-культурной стороны и природной, делают данные территории уникальными. Сохранение и развитие музеев-заповедников предполагает не только дополнительное финансирование, необходимое для создания современной вспомогательной инфраструктуры, не только поддержку научных исследований, но и создание условий для превращения данных территорий ещё и в объекты событийного туризма. Здесь могут проводиться фольклорные и этнографи-

ческие фестивали, выставки современного искусства, школы творческих индустрий и пр.

С 1 января 2014 года на территории Воронежской области действует государственная программа «Развитие культуры и туризма» одной из задач которой является сохранение культурного и исторического наследия, обеспечение доступа граждан к культурным ценностям и участию в культурной жизни Воронежской области.

В настоящее время ведутся работы по заключению охранных обязательств с пользователями и собственниками памятников, разрабатываются проекты зон охраны, устанавливаются границы территорий и предметы охраны, изготавливается учетная документация. Из разных уровней Бюджетной системы Российской Федерации проводятся работы по ремонту и реставрации объектов культурного наследия. При этом сохранность многих объектов оценивается как аварийная и неудовлетворительная. По оценке специалистов более 300 зданий-памятников Воронежской области нуждаются в проведении работ по их сохранению.

Мероприятия по сохранению объектов культурного наследия находящихся в собственности Воронежской области (ремонтно-реставрационные работы) должны осуществляться по отдельной программе. В настоящее время департаментом культуры Воронежской области разрабатывается проект долгосрочной областной целевой программы «Сохранение, использование, популяризация и государственная охрана объектов культурного наследия Воронежской области на 2015–2019 годы», которая позволит привести охранные мероприятия в единую систему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронежский пульс : Культурная среда и культурная политика. – Воронеж, 2013. – 476 с.

Мдивани Т. Г.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ПАРАБОЛЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ НА ПРИМЕРЕ БЕЛОРУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Белорусское композиторское творчество последней трети XX – начала XXI вв. своеобразно синтезом разнообразных традиций – западноевропейской и русской классической музыки, европейского музыкального авангарда и новой классики, – которые так или иначе были связаны с образами и интонационным строем национального фольклора. Как и в других видах творчества, здесь наблюдается множественность художественных позиций, которые формируют нелинейную концепцию процесса развития с утратой академической музыкой единства и объединяющего принципа.

В каждой области искусства существует своя символически-эмоциональная система передачи сообщения. Причём символическая составляющая определяется дескриптивной оценкой, а эмоциональная – образной. Эмоциональная составляющая менее доступна для описания, нежели символическая, поэтому ее можно передавать лишь косвенно, используя лишь доступные для восприятия и понимания термины. В каждой культуре существуют и свои специфические символические системы, обусловлены культурными особенностями, но в каждой такой системе присутствует общечеловеческое ядро, доступное каждому человеку на уровне подсознания. Так, например, в мифологии можно найти общечеловеческую символику, поскольку она выявляет единство архетипов человечества на примере единых мифологических сюжетов, не сообщавшихся между собой народов. Это единство выступает общим мифологическим критерием, или структурной оценкой, структурным параметром.

Произведение музыкального искусства, музыка создается художником-творцом. Путь творца – в его бесконечных исканиях, где вследствие когнитивного аспекта творчества отсутствуют границы между творцом и творческим результатом. Его произведения автономны по принципу подобия творцу и по способу его самовыражения, обладая правом на дальнейшее самоопределение. И поскольку мир един как нераздельная сущность, то его части автономны как проявление принципа свободы единения.

Мир воспринимается (и создается) композитором на собственном языке образов. Если рассматривать структуру образов, то образное мышление представляет мир в искусстве посредством символов, имеющих непосредственное отношение к архетипам. Отсюда подсознательная реальность архетипична, но в произведении искусства она предстает как языковое и символическое разнообразие. Творческий процесс композитора нацелен на определенный слой ассоциаций на основе многообразных связей музыки с миром – литературой, поэзией, живописью, театром, широким жизненным контекстом. Однако важнейшей, определяющей чертой творческого облика композитора является неповторимость, своеобразие и оригинальность его творческого Я. Стремление заявить о себе в мире как Я отличает композитора от ремесленника или транскриптера.

Для белорусского композиторского творчества последней трети XX – начала XXI века наиболее показательной чертой является высвобождение композиторского сознания от влияния былых авторитетов и традиционно-консервативного мышления и стремление к созданию собственного индивидуального стиля. Белорусский композитор современного нам времени почувствовал себя творцом нового музыкального мира, Вселенной, Космоса, демиургом, способным раскрыть посредством звука сущность человека и смысл человеческой жизни. Властно соединяя в своей музыке проявленные и непроявленные звучания, чувство и интеллект, надрациональное и рациональное, он находит каждый раз свой индивидуальный путь передачи миру своего состояния души и системы образов. Все это является основанием для интегрального измерения его личности, по-

скольку по Г. Лейбницу Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare anim[1].

Говоря о «творческой доминанте» исканий белорусских композиторов, следует отметить повышение интереса к внутрижанровому расширению, пришедшему на смену жанровому разнообразию в середине и второй половине XX века, а также актуализацию камерной музыки с присущей ей плотностью музыкальных событий, интенсивностью качественных преобразований, уплотнением времени и концентрацией образного развития. На ниве интереса к камерности чрезвычайно востребованными стали камерный оркестр, камерный хор, многочисленные ансамблевые составы. Камерная музыка стала и полем апробирования новых и новейших средств музыкальной выразительности и специфических жанровых форм, где наибольшее распространение получила «интеллектуальная», «аналитическая» стилевая тенденция. Здесь выделились два направления творческого поиска. С одной стороны, были созданы подчеркнуто академические сочинения, наделенные высокой содержательностью и глубоким внутренним смыслом (квартеты К. Тесакова), с другой – сочинения, сориентированные на звуковую и конструктивную новизну, жанровое расширение, связанное, в частности, с использованием сценических эффектов и выходом за пределы сложившихся жанровых видов и типов (композиции В. Курьяна, В. Кузнецова). В результате рядом с квартетами, сонатами, трио и проч. находятся «композиции», «музыка», «конструкции» с элементами авторефлексии (композиции А. Литвиновского, В. Кузнецова). Иногда словесные комментарии, или точнее – вербальный текст, оказывается настолько важным, что без него невозможно понимание музыкального содержания или исполнение музыки. Тем самым вербальный комментарий становится необходимой частью музыкального текста, что указывает на изменение творческой парадигмы композитора, и шире – изменение его мировоззрения и отношения к миру. Сочинения, С. Бельтюкова, В. Воронова, О. Залетнева, В. Корольчука, В. Кузнецова, А. Литвиновского, А. Короткиной, О. Сонина отличает поиск новых форм, серьезного содержания, единой концепции.

Имеет свою динамику и отношение белорусских композиторов к национальному фольклору: в пору становления белорусской композиторской школы, затем в 1950–1970 годы XX века фольклор был основой музыкальной композиции, на рубеже столетий композиторов уже интересует его отдельные стороны – спектр локальных вариантов, жанровое многообразие и формы бытования. Здесь приоритет принадлежит ритуалу, обряду, бытовой сценке. Подвергаясь композиторской интерпретации, национально акцентированный элемент открыл широкие возможности для формирования индивидуальных композиторских стилей и творческих решений в трактовке жанров и стилей произведений как крупных, так и малых форм. В целом ряде произведений Н. Аладова, А. Богатырева, Л. Захлевного, В. Войтика, Д. Каминского, А. Мдивани, В. Помозова, Г. Пуксты, А. Рацинского, Ю. Семеняко, Е. Тикоцкого, А. Туренкова, Л. Шлег фольклорная природа мелоса определяет приемы изложения, развитие материала, построение формы.

В конце XX века на волне социальных перемен в белорусской академической музыке наблюдается усиление интереса к историческому прошлому народа и религиозной образности, что вылилось в создание произведений по канонам богослужебной практики православной церкви (А. Бондаренко, М. Васючков, Л. Шлег) и концертных произведений, ориентированных на православную певческую традицию (С. Бельтюков, О. Залетнев, А. Мдивани, Л. Шлег). Сочинения отличают искусные, тонкие приемы при разработке мелосной концепции стиля православных песнопений, где основой музыкальной выразительности является напевная интонация.

Важнейшей тенденцией и новым явлением в современной белорусской музыке является жанрово-стилевой кросс-процесс, связанный со встречным движением жанров академической музыки и массовых жанров. Поэтика этого движения отражена в музыкальном языке, с одной стороны, рок-опер, мюзиклов, обогащенных композиционными и драматургическими принципами, накопленными музыкой академической традиции (Э. Зарицкий, И. Лученок, В. Кондрусевич), с другой, – в симфониях, в состав оркестра которых вводится эстрадный инструментарий (Д. Смольский) или джазовая стилистика (В. Войтик, Г. Горелова, В. Доморацкий). В целом, стилистический облик белорусской музыки рубежа столетий крайне неоднороден: искания, восходящие к авангардной звуковой эстетике, сочетаются с новыми звуковыми горизонтами, интонационность белорусского аутентичного песенного фольклора – с Новым звуком; одновременно с ними рождаются сочинения, верные принципам советского симфонизма и стилю модерн начала XX века.

Главным жанром белорусской академической музыки является симфония. Динамика ее эволюции направлена от собственно симфонической музыкальной концепции (симфонии Н. Аладова, Е. Тикоцкого) к программной, связанной с сюжетом с отчетливо выраженной фабулой и литературным текстом (Е. Глебов. «К миру», С. Бельтюков. «Гравюры», «Космическая симфония», В. Дорохин. «Семь строф надежды и прославления», А. Мдивани. «Полоцкие письмена», О. Ходоско. «Памяти Франсуа Вийона»). Внутрижанровая подвижность в симфонии связана с широким употреблением слова (Д. Смольский, «Симфония со стихами Иосифа Бродского»), введением в партитуру сценического элемента (А. Мдивани, «Рафаэль»), «вокально-симфонического пения» (термин Г. Григорьевой) (К. Тесаков. симфония № 2 «Памяти Веры Хоружей») и солирующего инструмента (симфонии Д. Смольского). В симфониях с литературной программой композиторы, как правило, избегают прямолинейной словесно-понятийной или изобразительной конкретизации, ограничиваясь выразительностью собственно музыкальных средств. Текст до конца ими не расшифровывается, впрямую не называется, но в целях усиления и подчеркивания смысла музыки многообразно распеваются доминантное слово или оборот ре-

[1] Музыка есть таинственная арифметика души; она вычисляет, сама того не сознавая (Из письма Лейбница Х. Гольдбаху). – Лейбниц Г. В. Собр. соч. Т. 1. – М., 1982, с. 404.

чи. Важнейшей чертой белорусской программной симфонии является симфоничность обобщающей мысли.

Динамика развития непрограммной симфонии направлена в сторону философичности содержания. Актуальнейшие проблемы современности нашли в ней предельно обобщенное решение. Сосредоточенность на смысле, на том, что скрывается за мелодией, ритмом, гармонией, оркестровыми красками, отличает искания Л. Абелиовича, Н. Аладова, А. Богатырева, Е. Глебова, А. Клеванца, Д. Смольского, О. Сонина, Е. Тикоцкого. Сила их музыки – в стремлении раздвинуть содержательные горизонты звукового мира, решать музыку средствами темы философского и нравственного значения, улавливать в ней связи с жизнью. Художественные открытия в произведениях заключены как в интонационности, так и в структуре, благодаря чему создаются оригинальные симфонические конструкции. Именно такой подход к жанру явился основой отечественной музыкальной традиции и основой симфонизма как метода музыкального мышления. Наряду с программной и непрограммной симфониями в белорусской музыке есть и камерная, концертная и «хореографическая». Их значение в национальной культуре обусловлено не столько жанровыми и стилистическими исканиями, сколько тем содержанием, которое выражает музыка. Камерные симфонии Д. Смольского, В. Дорохина, В. Войтика – это психологические драмы, где герой находится в сложном отношении с окружающим миром.

Особую область творческих исканий составляет сценическая музыка. Развитие белорусской оперы и балета, музыкальной комедии, мюзикла и оперетты представляет широкий спектр стилевых тенденций и творческих решений, определивших пространство национальной музыкальной культуры. О значительном разнообразии типологических разновидностей сценического жанра свидетельствует тематика, стиль и жанровое наклонение произведений. Здесь и полномасштабные оперные спектакли А. Богатырева, Е. Тикоцкого, А. Туренкова, развивающие традиции реалистического искусства, и лирико-психологические драмы А. Мдивани, Д. Смольского, В. Солтана, наследующие принципы романтической оперы, и произведения Ю. Семеняко, синтезирующие элементы фольклорного и академического музыкального театра, наконец, и остро современные оперы Е. Глебова, С. Кортеса, В. Кузнецова с характерной «вокализацией текста и симфонизацией содержания» (В. Ферман).

В балетном жанре фундаментальной основой в современном искусстве является драма. Она пришла на смену танцевальному, или дансантному балету, основанному на национально акцентированном элементе как в области содержания, формообразования, так и интонационной концепции. Пропущенная сквозь призму композиторского сознания, драма приобрела индивидуально-образную характерность, сообщая оригинальные черты балетному спектаклю (сочинения Г. Вагнера, Е. Глебова, О. Залетнева, В. Золотарева, В. Кузнецова, А. Мдивани, О. Ходоско). Особое место в развитии национального сценического искусства занимают мюзиклы (А. Будько, Э. Зарицкого, В. Иванова, В. Кондрусевича, И. Цветковой), рок-оперы (В. Курьяна, И. Лученка), а также радио- и телеоперы (Г. Вагнера, В. Кондрусевича, К. Тесакова, Л. Шлег и др.). Все это свидетельствует об постоянном интересе белорусских композиторов к сценическому жанру, тем более что мышление современного композитора как никогда является «драматургичным», режиссерским, что и находит отражение в партитуре и либретто. И поскольку в музыкальном театре роль музыки является ведущей в системе целостного музыкально-сценического образа, объединяющего в себе видимое и слышимое в нерасторжимое единство, то искания нового синтеза на национальной музыкально-театральной сцене, на радио и телевидении обретают разнообразные формы именно в области музыкальной составляющей. В связи с театральной музыкой следует отметить актуализацию «неакадемических» форм синтеза искусств – музыкальных хэппенингов, перфоманса инструментального театра и т. п. (произведения А. Короткиной, В. Кузнецова, Л. Симакович).

Таким образом, в белорусской академической музыке заявили о себе самые разные стилевые тенденции, которые развивались сообразно веяниям в искусстве и мировоззрению эпохи. В сочинениях очевидно стремление к индивидуально-авторской трактовке жанровых признаков сообразно собственным, композиторским представлениям о мире, жизни и художественном космосе.

Академическая музыка, написанная национальными композиторами, звучит во всех уголках мира. Хоровую и вокально-инструментальную музыку исполняют Музыкальная капелла «Сонорус», Государственный камерный хор, Академический хор Национальной Белтелерадиокомпании, Академическая хоровая капелла им. Г. Р. Ширмы, Национальный академический народный хор Республики Беларусь им. Г. Цитовича, народно-оркестровые сочинения – Национальный академический народный оркестр Республики Беларусь им. И. Жиновича, Оркестр русских народных инструментов им. Л. Иванова, симфонические – Государственный академический симфонический оркестр Белорусской государственной филармонии, симфонические оркестры Белорусской государственной академии музыки и Национальной Белтелерадиокомпании, а также многочисленные камерные симфонические оркестры областных филармоний – Брестской, Витебской, Гомельской и Гродненской. Театральные произведения белорусских композиторов – балеты и оперы А. Богатырева, Г. Вагнера, Е. Глебова, О. Залетнева, В. Золотарева, С. Кортеса, В. Кузнецова, А. Мдивани, Ю. Семеняко, Д. Смольского, Е. Тикоцкого, О. Ходоско – получили сценическое воплощение в Национальном академическом Большом театре оперы и балета Республики Беларусь, Белорусском государственном академическом музыкальном театре, в Большом театре оперы и балета в Москве, а также в оперных театрах Варшавы, Вильнюса, Хельсинки.

Ювченко Н. А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

НОВЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНРОВЫЙ «ПРОРЫВ» В БГАМТ («СОФЬЯ ГОЛЬШАНСКАЯ»)

Говорить о каком-либо явлении, употребляя определения «новый», «национальный», «прорыв» можно лишь имея на этот счет достаточно веские основания. Понимая всю долю ответственности за сказанное, сделаю небольшое пояснение. Уже́ год с вполне заслуженным (на мой и не только мой взгляд) успехом на сцене Белорусского государственного академического музыкального театра (БГМТ) идет мюзикл Владимира Кондрусевича «Софья Гольшанская». Казалось бы, что здесь особенного? А особенное то, что после 1991 г. в нашем музыкальном театре это *первый* за долгие годы спектакль на национальный сюжет и именно в авторстве белорусского композитора (Владимир Кондрусевич) и белорусского либретиста (Елена Турова). Справедливости ради отметим, что замечательная народная музыкальная комедия Григория Суруса «Нестерка» по пьесе Виталия Вольского продолжала идти вплоть до 1994 года, а поставлена она была еще в 1979. Однако ровно 20 лет не идет уже́ и она. Последней белорусской музыкальной комедией в авторстве белорусских авторов и при этом на белорусском языке была «Калі заспявае певень?» («Когда запоет петух?») Олега Чиркуна на текст Георгия Марчука. Судьба ее была на музыкальной сцене не очень удачной, почему – отдельный разговор, но факт остается фактом: больше с этого времени, то есть за 23 года *ни одной* белорусской музыкальной комедии на сцене нашего музыкального театра не появилось.

Однако в том же 1991 году появился первый, вполне отвечающий жанровому обозначению *мюзикл* белорусского композитора на отечественной музыкальной сцене: это была «Джулия» В. Кондрусевича, в основу которой был положен сюжет «Театра» Сомерсета Моэма. Главная героиня, актриса Джулия Ламберт в исполнении Натальи Гайды заявляла здесь не «Я ухожу», а «Я остаюсь в театре!», что было весьма актуальным и встречало горячий отклик зрителя. Дело в том, что ранее, после конфликта, сотрясавшего а свое время театр, примадонна была вынуждена уйти на службу в одну из областных филармоний. Но справедливость восторжествовала, она вернулась, что и нашло отображение в поэтике спектакля. Спустя три года, в 1994 г., на сцене театре был поставлен «Стакан воды», мюзикл опять же, В. Кондрусевича, на этот раз по знаменитой комедии Эжена Скриба. Надо сказать, что этот спектакль, теперь уже́ в новой сценической редакции, идет и по сей день. Хотя интрига здесь дворцово-английская, но мюзикл все-таки белорусский. Напомним, в музыкальном театре – будь то оперный, балетный, либо собственно музыкальный, о котором сегодня идет речь, произведение представляется, анонсируется по имени композитора. Во всяком случае, так у нас еще принято – в стационарном, государственном, репертуарном театре.

Говоря о национальном, отечественном, можно указать на наличие *своих* подмостков, *своих* вокалистов, танцоров, режиссеров, оркестрантов, то есть, своих исполнителей, что бы они ни исполняли. Которые, конечно, привносят черты ментальности в конкретную постановку. Но в произведении музыкально-текстовом, то есть таком, где в отличие, к примеру, от балета, предполагается развернутый литературный текст, хотелось – и чем дальше – тем больше соотнесения и более основательного с национальным сюжетом, с национальной музыкальной интонационностью. Почему – «чем дальше – тем больше?». Потому что наш театр, существовавший с 1971 года в ранге Государственного театра музыкальной комедии (он был единственным такого рода коллективом в Беларуси) с 2000 года получил наименование *Белорусский* государственный музыкальный театр, а с 2009 стал академическим. Напомним, что в Беларуси есть еще один музыкальный – в самом широком смысле этого слова – театр, оперный. Необычайно величественный внешне и самый большой в республике по составу. Он так и называется – Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь, основной репертуар которого – оперная и балетная классика. С национальным репертуаром вопрос сложнее…

Итак, попытки так или иначе связать новый репертуар с Беларусью в собственно Белорусском государственном музыкальном театре, аббревиатура которого вынесена в название моего выступления, предпринимались неоднократно. На его сцене Детским музыкальным театром «Сказка», который, к сожалению, давно прекратил здесь свое существование, были в свое поставлены один мюзикл и одна опера для детей белорусских авторов. В само́м театре дважды обращались к «Алым парусам» А. Грина, первый раз – в виде одноименного мюзикла Валерия Иванова (2000), но он в репертуаре не сохранился, второй раз – в виде балета Владимира Савчика «Ассоль» (2013). Напомним, что Александр Грин – его настоящая фамилия Гриневицкий – имел белорусские корни: отец писателя был представителем белорусской шляхты, уроженцем теперешней Витебской области, за участие в восстании Кастуся Калиновского сосланным в Сибирь. Сам театр определяет эту постановку как «далёкое от нежно-романтических тонов <…> стремительное драйвовое действо».

Далее, на афише появляется мюзикл – правда, московского автора, Кима Брейтбурга, – «Дубровский» (2014, поставлен с участием студентов Белорусского государственного университета культуры и искусств). Прообразом пушкинскому заглавному герою, как известно, послужила драматическая история молодого помещика Островского из Витебской губернии. Заметим здесь, что произведение изначально не было специально предназначено для минского театра: ранее, ещё в 2010 г., мюзикл К. Брейтбурга под названием «Дуброffский» был поставлен в России, в Новосибирском театре музыкальной комедии.

Таким образом, прямо ли, косвенно ли, – что точнее – были и продолжают реализовываться идеи белорускости на белорусской сцене. Отметим еще и «Волшебные часы, или Кто спасет Новый год?» белорусского композитора Елены Атрашкевич на либретто Натальи Марчук и стихи Анастасии Гриненко – также отечественных авторов (постановка 2011 г.). Здесь вполне естественны и традиционны Дед Мороз, Снеговик, Снегурочка… Жанр этой каникулярной праздничной композиции определён как «мюзикл-фэнтези для детей и взрослых». (Заметим в скобках, что в драматических театрах сегодня можно обнаружить поразительное разнообразие постановочных жанров – таковы, к примеру, «музыкальный экшн для детей и взрослых» «Держи хвост пистолетом!» работа Театра-студии киноактера и Театрального проекта «ТриТформаТ», 2014, либо «музыкальная семейная трагикомедия» «Оракул?..» по «Затюканному апостолу» Андрея Макаёнка в Национальном академическом драматическом театре имени М. Горького, 2013).

Но вот, наконец, и в музыкальном театре появилось музыкальное произведение, которое без всяких оговорок можно отнести к национальному белорусскому по всем параметрам – «Софья Гольшанская» В. Кондрусевича – о 17-летней белоруске, в результате брака с 70-летним королем Ягайло родившей трех сыновей и давшей основание династии Ягеллонов. То есть, сюжет, касающийся начала XV века – исторически достаточно достоверный, в том числе и инкриминируемая королеве измена, как оказывается, ложная, по навету, вполне уместен и используемый персонажами язык – и белорусский, и русский, и, моментами, – польский, что отвечает устоявшемуся историческому понятию полилингвистического государства, музыка – также, при этом реализуясь для зрителя и как «дней связующая нить» (музыкальный руководитель и дирижер – Юрий Галяс). Партитуру условно (и интонационно) можно разделить на три основных пласта – эстрадный, фольклорный и, скажем так, дворцово-церемониальный. Первый – мелодичные арии и дуэты персонажей, апеллирующие к классической белорусской эстрадной песенности периода ее расцвета (1960–90-е годы). Особенно яркие вокальные характеристики получили, кроме заглавной героини Софьи (Ольга Железская, Екатерина Мощенко), Василиса, ее старшая сестра (Маргарита Александрович, Лидия Кузьмицкая) и король Ягайло, он же – Владислав II (Антон Заянчковский, Виктор Циркунович). Фольклорный пласт – двуедин, состоит из «зачина» – развеселых и иллюстрированных наглядно припевок (частушек или куплетов о гольшанском самогоне в том числе) и сцены Купалья, (отметим здесь наличие звучания белорусской дудки и колесной лиры), сцены, в свою очередь состоящей из фольклорно-хоровых (хормейстер-постановащик – Светлана Петрова), опоэтизировано-романтических балетных («белые птицы», балетмейстер-постановщик – Владимир Иванов)) и «предсказательного» эпизодов. Здесь в партии некой Ведуньи, встретившейся Софье в лесу, предвосхищается будущая судьба героини. Отметим, что в трех спектаклях, которые мне довелось видеть, ее роль исполняла Наталья Гайда, которая, как вы помните, в одном из мюзиклов В. Кондрусевича сказала – «Я возвращаюсь в театр!». Народная артистка Беларуси уже давно перешла на «возрастные» роли, (в том числе она играет и владеющую боевыми искусствами Бабушку Красной Шапочки), но и здесь, не боясь продемонстрировать как бы «охрипленный» голос прорицательницы, она не может скрыть красоты и яркости тембра в своей арии (особенно – в верхнем регистре). Ей принадлежит и своеобразная «метафилософия» спектакля: «Куда идем мы и откуда, зачем пришли на белый свет. Есть только ожиданье чуда – ответа нет!».

Церемониальные сцены – это торжественный выход Ягайло и предваряющая его «ложная экспозиция» – появление Шута, которого присутствующие принимают за короля и которому, несмотря на всё его уродство и ужимки (здесь виртуозностью пластики особенно выделяется Шамхал Хачатурян), готова отдать руку и сердце честолюбивая Василиса. В этой сцене композитор, как мы заметили, использует автоцитату, в данном случае – свою излюбленную тему – гротескно-«моторного» характера фрагмент из сочинения, названного им «Музыка столичных и провинциальных театров». (Музыкальный эпизод этот, но с иной, «атмосферно-характеристической» целью фигурирует в спектаклях других театров – музыкальной комедии «Беда от нежного сердца» в Драматическом театре Белорусской Армии и «Сонечка» по Ф. Достоевскому в Республиканском театре белорусской драматургии). Далее, в блестящем финальном полонезе впечатляют вкрапляющиеся в оркестровое звучание сольные отыгрыши «усиленного» (возможно, электроникой) фортепиано.

Как и почти всякое значительное музыкально-театральное произведение «Софья Гольшанская» начинается с увертюры, И здесь кроме мелодий, далее появляющихся в спектакле, возникла сначала «журчащая», «льющаяся», волнообразная фоновая основа, а затем и сама мелодия, начало которой немного напоминает «Влтаву» Бедржиха Сметаны. Вероятно в подсознании автора «Софьи Гольшанской» выкристаллизовалась некая символика интонационно-смыслового характера: недаром «Влтава» – это часть знаменитой симфонической поэмы «Моя Родина». Но в психологию творчества мы углубляться не будем, отметим здесь символику изобразительного характера. Контуры трех цветков на Купалье (королева родит трех сыновей). Ажурная королевская корона, визуально венчающая все действо и парящая над сценой, выполненная как бы из соломки. Предостерегающий «апофеоз войны» – своего рода «живая» скульптурная композиция, вырисовывающаяся из клубка «неживой материи» (художник-постановщик – Андрей Меренков). Можно отметить и символику за́мковой решетки, светящегося помоста, красного света в целом (художник по свету – Сергей Озеран), белых (птицы), красочных «исторических» нарядов – и светских, и «конфессиональных» (художник по костюмам – Татьяна Лисовенко). Режиссером-постановщиком стал наш белорусский мастер Михаил Станиславович Ковальчик, заслуженный деятель искусств России, известный как по-

становщик спектаклей в драматических театрах Беларуси, а вот теперь и в музыкальном театре. Что говорит об отсутствии непроходимой пропасти в театральном постановочном искусстве. Особенно – если талантливы и объединены общей идеей и композитор, и режиссер. Как и произошло в данном случае с «Софьей Гольшанской». Спасибо за внимание.

Гурко А. В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ ВЛИЯНИЯ КИТАЙСКИХ ТРАДИЦИЙ НА РАЗВИТИЕ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ В КОНЦЕ 1980–2000-Х ГГ.

В Центре исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси выполняется совместный белорусско-румынский проект «Китайские традиции в современной культуре Беларуси и Румынии: влияния и заимствования» по договору с БРФФИ Г14РА-010 от 23 мая 2014 г., целью которого является исследование китайских традиций в контексте культуры белорусского и румынского этносов, изучение закономерностей их формирования и особенностей их эволюции. Перед исследователями было поставлено несколько задач, одна из которых – выявить тенденции влияния китайских традиций на развитие праздничной культуры Беларуси.

За последние десятилетия на территории Беларуси происходит этнокультурное взаимодействие с элементами китайской культуры, в том числе и праздничной. Так, одним из наиболее ярких этнических символов китайской культуры в белорусском обществе с конца 1980-х гг. до настоящего времени является использование элементов празднования Нового года по китайскому календарю. Именно китайские новогодние праздничные традиции в духовной культуре белорусского общества и станут предметом рассмотрения в данной публикации. Ранее исследование этой проблемы не проводилось.

В современной культуре китайцев традиционные календарные праздники, по мнению одного из наиболее известных российских китаеведов В. В. Малявина, являются одним из важнейших факторов, определяющих этническое самосознание. Так, по данным социологических опросов китайцы в современном Сингапуре считают свои традиционные календарные праздники третьим по важности после пищи и языка отличительным признаком китайской культуры. Причем Новый год занимает особое место в цикле календарных праздников китайцев, так как это поистине «универсальный праздник, в котором отображались все важнейшие формы традиционной обрядности». Новому году предшествует «время приобретения новогодних предметов», а также принесение благодарственных жертв «предкам и Небу» – постной пищи, бумажной одежды и жертвенных денег. Очищение от поветрий старого года символизировали обряды проводов «демона бедности», экзорцистские обряды, проводимые ряжеными [1, с. 19].

Официальным началом новогоднего периода считался 20 день 12 месяца, когда в старом Китае закрывались на новогодние каникулы все государственные учреждения. Начинался малый Новый год церемонией «проводов ко двору Небесного правителя Бога очага с докладом за истекший год». С этого момента начинались праздничные гуляния и игрища. Различные обереги от нечисти и пожелания счастья (изображения иероглифа «счастье», вырезки из бумаги, цветы в горшках, сосновые и кипарисовые ветки с привязанной к ним монетой, ветки мандаринового дерева) присутствуют в новогоднем убранстве китайского дома, особенно зажженные во дворе фонари и свечи в очаге. Вообще фонари, факелы, костры, зажженные на Новый год во дворе дома, а также разрывы хлопушек должны были не только защитить обитателей дома, но и привлечь счастье в семью. В новогоднюю ночь совершалось поклонение предкам, а также Небу и Земле. Употреблялась обрядовая пища – новогоднее пирожное из рисовой муки, клецки хуньдунь, лапша, пампушки с фаршем из баранины и свинины, пельмени. Они символизировали пожелание изобилия и благополучия в доме. На Новый год родственники и знакомые наносили друг другу визиты и посылали поздравления. Заключительным этапом празднования Нового года был праздник Первой ночи (юань сяо), особенностью которого был обычай зажигать по ночам во дворах домов и на улице фонари (фонари, факелы, лампады символизировали единение живых и мертвых и плодородие природы) и массовые гуляния с элементами карнавала: запуски воздушных змеев, процессии с фигурами драконов, танцы львов, театральные представления, игрища, аттракционы [1, с. 99–104]

В настоящее время китайские традиции встречи Нового года варьируются в зависимости от региональных особенностей и провинций Китая, в которых проживают носители традиций, однако основные элементы праздника сохраняются в первозданном виде. Так, по сведениям Ван Тао, аспиранта кафедры русской и зарубежной литературы, преподавателя китайского языка в ГрГУ, Новый год (Чунь Цзе, праздник Весны), ассоциируется с основными атрибутами – хлопушками и пельменями. Это первый день нового года по лунному календарю, он приходится на один из дней с третьей декады января по вторую декаду февраля по григорианскому календарю. Празднование Нового года в Китае продолжается от 3 до 15 дней. У каждого из дней с 23 до 30 последнего месяца года по лунному календарю своя домашняя задача. 23 число называется «подготовительным праздником», в этот вечер торжественно провожают божество домашнего очага к Верховному владыке небес – Нефритовому императору. Проводы бога домашнего очага на небо сопровождаются треском хлопушек. 24 число – чистят и убирают. 25 число – готовят соевый сыр. 26 число – режут свинью. 27 число – режут кур. 28 число – наклеивают красные вырезки из бумаги на окна, вешают новогодние картинки, пишут парные изречения с новогодними пожеланиями. 29 число – готовят брусочки из клейкого риса на пару. 30 число (последний день уходящего года по лунному календарю) – лепят пельмени. Первые пять дней нового года полагается обходить дома родственников и близких с поздравлениями и пожеланиями всех благ [2]

Ван Тао дает следующее описание основных праздничных обрядов и ритуалов и их трактовку: «*Раньше с помощью хлопушек отгоняли злых духов. Но скорее всего под треск хлопушек встречают с неба бога домашне-*

го очага. По народному верованию, бог очага отправляется к Верховному владыке небес – Нефритовому императору, чтобы доложить о том, какие добрые и плохие дела совершила за прошедший год та или иная семья. Пельмени мы едим сразу же после 12 часов в новогоднюю ночь. Готовить праздничные блюда женщины начинают за несколько дней до Нового года, мужчины присоединяются к ним в последний день, когда начинают лепить пельмени… Готовим четыре главных мясных блюда – из курицы, утки, рыбы, свинины. И остальные блюда по вкусу… В дни праздника Весны устраиваются традиционные массовые представления на храмовых ярмарках: танцы львов, пляски драконов, шествия на ходулях, хороводы «сухопутных лодок». Последнее – это такой танец, когда на поясах люди прикрепляют специальное приспособление, похожее на лодку. Многие в последнее время пользуются новогодними каникулами, чтобы съездить на юг, к морю… Для украшения домов используются бумажные фонари, разнообразные по форме и цвету. Такие фонарики с зажженной свечой внутри ставятся на подоконники. Декоративные фонари из бумаги развешиваются в каждом доме. Часто в Новый год на дверях и стенах домов можно видеть изображение рыбы – желание материального благополучия и достатка. Обычно рисовали двух рыб, расположенных симметрично, или толстого малыша, державшего в руках большого карпа. Повсюду расклеиваются листки красной бумаги в форме ромба, на которых был каллиграфически написан иероглиф «фу» – счастье. В Китае на традиционный Новый год зима уже приближается к концу. Важнейший символ праздника Весны – красный цвет – цвет солнца, цвет радости» [2]

Одним из наиболее ярких этнических символов китайской культуры в белорусском обществе является празднование Нового года по китайскому календарю. Проследим краткую историю отражения элементов китайских традиций празднования Нового года в белорусских средствах массовой информации в конце 1980–2000-х гг. Начиная со второй половины 1980-х гг. в белорусском обществе пробуждается интерес к китайской традиционной культуре, связанный с распространением ушу и цигуна. Появляются чаньские и даосские практики, связанные с боевыми искусствами, теософские объединения, которые также пропагандируют элементы китайской духовной культуры. Эти материалы в основном публикуются в самиздате.

В 1990–2000-х гг. появляется группа источников в СМИ – это сведения о традиционной китайской культуре из уст представителей китайской и белорусской интеллектуальной элиты (Лю Сяньпин. Традиционный Китай. Беседа с писателем Лю Сяньпинем (записал В. Ремизов) // Я+Я. – 1991. – № 8. – С. 6; Ма Канмэй, Петушкова Е. В. Человек и творчество в философской мысли Китая // Вестник белорусского университета. Серия 3. Гісторыя, філасофія, эканоміка, права. – 1991. – № 3. – С. 28–30; Зданович Л. Чего не желаешь себе, не желай другим : О философии Конфуция // Тайна души. – 2002. – 8–15 января (№ 2); Плескачевская И. Загадочная китайская душа : К 110-летию со дня рождения китайского лидера Мао Дзэдуна // Советская Белоруссия. – 2003. – 27 декабря. – С. 5; Когорова О. Такой народ будет жить! О культуре Китая // Чистый мир. – 2006. – Декабрь (№ 12); Невидомая Н. Китайское чудо (социологический очерк) // Народная газета. – 2004. 16 снежня; Мякчило С. Дорога длиной в тысячу ли : О встрече специалиста Института философии Академии социальных наук Китая Ма Иньмао с учеными Института философии НАН Беларуси // Веды. – 2008. – 20 кастрычніка (№ 48)).

Ранее недоступная и столь экзотичная для белорусов культура становится более близкой благодаря возможности туристических поездок и шоп-туров, открытых в начале 1990-х гг. и получивших довольно значительное рапространение в 2000-х гг. В результате появляется ряд публикаций, которые знакомят читателя с китайской культурой (Воінаў М. М. Кітай: далёкі і блізкі. Нататкі // Гомельская праўда. – 1991. – 27, 29 лістапада; Плыткевич Н. Планета Китай : путеводитель по Китаю // Туризм и отдых. – 2002. 19 декабря – (№ 50). – С. 5; Плыткевич Н. Город-музей. Путевые заметки: Китай // Туризм и отдых. – 2003. – 30 января (№ 4). – С. 8–9; Плыткевич Н. Запреты Запретного города : Путевые заметки: Пекин / Н. Плыткевич // Туризм и отдых. – 2003. – 9 января (№ 1). – С. 4–5; Плыткевич Н. Спектакль восхода : Путеводитель по Китаю // Туризм и отдых. – 2003. – 23 января (№ 3). – С. 8–9; Плескачевская И. Самые знаменитые места в Китае : Путеводитель // Туризм и отдых. – 2002. – 24 января (№ 3). – С 6; Куклов В. Не послушать, так хоть посмотреть : О днях культуры Китайской Народной Республики в Минске // Белорусская деловая газета. – 2002. – 24 января. – С. 13; Романовский К. Китайское кино : Традиции и экзотика: О днях китайского кино в Минске // Народная газета. – 2002. – 18 студзеня. – С. 12; Сеньков В. Колорит народов. Дерзания молодых: О II открытом фестивале творчества молодежи «Беларусь-Китай» в Витебске // Віцьбічы. – 2004. – 7 декабря).

В этих публикациях дается достаточно подробная информация об особенностях традиционного уклада и образа жизни китайцев в прошлом и настоящем, а также акцентируется внимание на праздничных традициях, которые стали одним из значимых этнических символов этой пятитысячелетней культуры.

С начала 1990-х гг. в республиканских газетах наряду с описаниями белорусских традиционных праздников и обрядов все чаще появляются статьи, в которых подробно освещаются традиции празднования Нового года в разных странах, в том числе и в Китае. (Дзед Мароз крочыць па планеце: (Расказы прадстаўнікоў розных краін аб народных звычаях) // Настаўніцкая газета. – 1990. – 29 снежня; Ильина Н. Новый год по-японски // Вечерний Минск. – 1998. – 31 декабря. – С. 3; Плескачевская И. Рождество и Новый год: традиции и истории из разных стран // Туризм и отдых. – 1998. – 24 декабря (№ 50). – С. 1, 4; Ларина Т. Новый год по-тайски // Белорусская газета. – 1999. – 13 декабря (№ 49). – С. 22).

Подобная информация появилась и в Интернете. Так, на сайте СТВ дается подробная информация о встрече Нового года 31 января 2014 года у китайцев и вьетнамцев в Беларуси: «*Китайцы, вьетнамцы и все, кто празднует приход «синей лошади» по восточному календарю, полны впечатлений. Ведь 31 января, с четверга на пятницу, наступил новый год по лунному исчислению. Чжан Янь просит называть ее на белорусский манер Яной. Девушка приехала в Минск 10 лет назад. После учебы в университете в Беларуси осталась. Здесь*

же нашла свою половинку. Теперь вместе с мужем работают в одной компании. Китайская корпорация занимается строительством дорог. Супруги вместе с коллегами арендуют частный дом. Новый год отмечают большой компанией. Одно из любимых новогодних лакомств – пельмени. Чжан Янь: Это называется или соединение, или зацепление Старого и Нового года. Такое же произношение, как и пельмени. По минскому времени восточный Новый год начался в 00.38 31 января. Нон-стоп в эфире центрального телевидения Поднебесной – праздничные концерты. Внимание сотен миллионов китайцев приковано к телешоу «Чуньвань». Это «Голубой огонек» по-китайски. В китайских семьях есть очень интересная традиция: самые заветные желания пишут на листках бумаги, а затем вывешивают на входную дверь. К примеру, этот иероглиф обозначает «счастье», но вывешивается он в перевернутом виде, потому что выражение «перевернутое счастье» созвучно со словосочетанием «счастье пришло». Такие импровизированные открытки всегда делают вручную. Ведь каждый год – новые желания. Иероглифы рисуют исключительно на красной бумаге. Этот цвет символизирует счастье и отгоняет злых духов. Лей Лю: Счастья, удачи, всего в нашем доме. Сначала – в нашей стране, потом – в нашей корпорации, семье» [3].

С начала 1990-х гг. и до настоящего времени в белорусской прессе появляются публикации новогодних прогнозов на основе традиционного восточного лунного календаря, а также предсказания российского астролога Павла Глобы и его супруги Тамары Глобы (Онуприенко С. Гороскоп и мы // Салон. – 1991. – № 11. – С. 7–8; Глоба Т. Гадание по звездам : Беседа с астрологом Т. Глоба // Я+Я. – 1991. – № 6. – С. 28–30; Лагутина И. Год Черного Петуха (Прогноз астролога) // Советская Белоруссия. – 1992. – 31 декабря; Черкасова В. И. И все же тигр – это большая кошка (Об астрологическом прогнозе для Беларуси на 1998 год) // Белорусская деловая газета. – 1997. – 29 декабря (№ 88). – С. 1; Глоба П. Картины судьбы на звездном пути : [Беседа с астрологом П. Глобой / записала Е. Конышева] // Рэспубліка. – 2001. – 7 снежня. – С. 3.).

Так, даются следующие прогнозы, например на 2012 год – год Черного водяного Дракона: «Как и любой год Дракона обещает – богатство, здоровье и долголетие. Считается превосходным временем для браков и рождения детей. Это также время большого энтузиазма и энергии, оптимизма и уверенности. 2012 год не несет в себе серьезных катастроф или большой разрушительной силы, но все новые начинания будут очень непростыми. Те, кто преодолеет трудности на начальном этапе, будут по праву вознаграждены» [4]

Встречая Год Змеи (2013), астрологи рекомендовали следующее: «Мудрая Змея ненавидит пустые фантазии, зато с уважением относится к людям, которые знают, чего хотят и как этого добиться. Поэтому, загадывая желание на 2013 год, постарайтесь, чтобы оно больше походило не на розовую мечту, а на конкретный проект» [5].

Можно выделить отдельную группу публикаций, в которых даются подробные рекомендации об одежде, цветовых предпочтениях на год, особенностях украшения интерьера дома, праздничной трапезы для встречи Нового года по восточному календарю (Все, что вы хотели знать про Год Змеи // Отдых и путешествия. – 2000. – Декабрь (№ 25); Ло Т. Год змеи встречайте в облегающем наряде (Беседа с астрологом Т. Ло) / Записала Л. Олина // Гомельские ведомости. – 2000. – 28 декабря (№ 101). – С. 6; Год Черной Овцы).

Так, Новый 2012 – год черного водяного Дракона по восточному календарю рекомендуется встречать «позитивно и активно, в шумном застолье семейного круга. Что надеть? Одежду в черно-желтой, ярко-зеленой или красной палитре. В любом наряде должен присутствовать черный цвет, хотя бы пояс. Заворожить дракона можно золотом или драгоценными камнями. Праздничный стол. Важна разнообразная сытная и, главное, свежая еда. В качестве обязательных блюд рекомендуется что-нибудь из тыквы и рыбы. Дракону также понравится эффектный горящий коктейль, поскольку огонь – его главный атрибут. Украшения для дома. Вода является стихией нового года. Ее символом могут быть красивые ракушки, морские звезды, изображения рыб и подводного мира» [4].

Для встречи Нового года Змеи – 2013 были даны следующие рекомендации: «Еда: мясо, мясо – всегда! Основой стола должны быть блюда из мяса или птицы. Помните, Змея отнюдь не безобидное травоядное. Она – хищник и питается в первую очередь мясом! Вот почему при встрече 2013 года, как и прошлого, мясо должно быть главным блюдом на праздничном столе. Так, если хотите на все сто процентов попасть в точку, приготовьте Змее столь любимого ею кролика. Птицей Змея тоже любит полакомиться. В тему будут и любые блюда из рыбы и морепродуктов. Ведь водяные змеи питаются и рыбой, и моллюсками, и крабами с креветками… Одежда: черное и обтягивающее… Особенно Змее понравятся жемчуг и серебро. Украшение дома: побольше живых цветов. Украшая дом к Новому году, не забывайте, что основной цвет года Змеи – черный, а вспомогательными являются все цвета и оттенки воды. Порадуйте ее тропической орхидеей, декоративным апельсиновым деревцем или поставьте в вазу веточку сосны – символ долголетия на Востоке. Украсив дом к встрече Нового года изображениями змеи, вы найдете в ней могущественного покровителя» [5].

Сам ритуал встречи Нового года по восточному календарю в Беларуси обогащается совершенно новыми, нетрадиционными для населения Беларуси элементами. В частности, в интернете сообщается о том, что «минчане и гости белорусской столицы активно посещают китайские рестораны накануне нового года по китайскому календарю» [6] Туристические компании приглашают посетить Китай на Новый год [7] В прессе, интернете, на радио и телевидении накануне нового года по восточному календарю появляется информация об этом событии. Так, команда Deaf_Minsk_Belarus на своем сайте активно напоминает, что «Новый Год Желтого Быка по китайскому календарю наступит только 26 января 2009 года! А значит у нас у всех будет отличный повод встретить Новый Год еще раз!» [8].

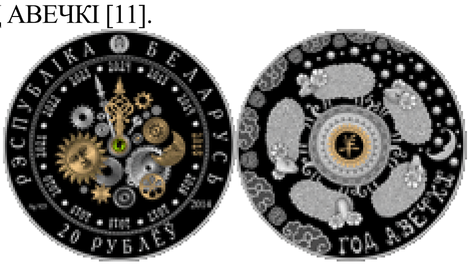
Символы восточного Нового года из 12-летнего животного цикла активно используются в бизнесе, торговле, сфере потребления и обслуживания Беларуси. Так, в интернете предлагаются заказы из конфет с логотипом по восточному календарю с упаковкой из текстиля. В рекламе сообщается, что большим спросом пользуются наборы с новогодним логотипом – символом

наступающего нового года: «Следующий 2015-й год по восточному календарю будет годом очень безобидного, осторожного, самостоятельного и привязанного к дому животного – Деревянной Козы или Овцы» [9]

Один из наиболее известных новогодних китайских символов – декоративные фонарики из бумаги красного цвета, которые символизируют наступающую весну, также предлагаются белорусскому потребителю со следующей рекламой: «Китайские фонарики «Бриллиант». Отличный сюрприз для детей к Новому году… Фонарик высотой 120 сантиметров, при этом в нем встроена специальная горелка. Из-за своего увеличенного объема фонарь запускается с земли чуть дольше, что доставляет больше эмоций, при этом сложностей с запуском нет» [10]

Праздничная новогодняя символика используется и Национальным банком Республики Беларусь, который выпустил в обращение памятные монеты серии «Кітайскі каляндар»: Год Змеи, Год Лошади, Год Овцы. Все памятные монеты этой серии имеют форму круга, с лицевой и оборотной сторон – выступающий кант по окружности. Боковая поверхность монеты с насечкой. Аверс: вверху – рельефное изображение Государственного герба Республики Беларусь, по кругу надпись: РЭСПУБЛІКА БЕЛАРУСЬ; в центре – композиция, состоящая из элементов часового механизма, Солнца и Луны, в центре часового механизма расположена вставка из фианита; справа – год чеканки; слева – проба сплава; внизу – номинал 20 РУБЛЁЎ. Во внутреннем круге расположены числа, обозначающие годы с 2013 по 2024, по количеству лет одного цикла китайского лунного календаря.

Так, на памятной монете «Год Авечкі» золотом выделены элементы часового механизма и Год Овечки (2015). Реверс: в центре по кругу – изображение пяти овечек в окружении звезд, месяца и облаков, внутри круга из художественных элементов – позолоченный китайский иероглиф, обозначающий овечку; внизу надпись: ГОД АВЕЧКІ [11].



Памятная монета «Год Змяі» введена в обращение 27 декабря 2012 г. Реверс: в центре монеты – изображение змеи, свернутой в спираль, расположенное в окружении звезд и орнамента, внутри спирали – позолоченный китайский иероглиф, обозначающий змею; внизу надпись: ГОД ЗМЯІ [12].

Памятная монета «Год Каня» введена в обращение 7 октября 2013 г. Реверс: в центре монеты – изображение двух лошадей в окружении звезд и орнамента, внутри расположен позолоченный китайский иероглиф, обозначающий лошадь; внизу надпись: ГОД КАНЯ [13].

О том, насколько распространены традиции встречи Нового года по восточному календарю среди населения Беларуси, можно судить не только по данным этнографических исследований (например, опросов, которые в настоящее время проводятся участниками проекта среди экспертов в группах по восточным единоборствам, ушу и цигун), но и опросов, проводимых журналистами на ТУТ-by, а также комментариям пользователей интернета.

Так, импровизированный новогодний опрос был проведен журналистами из издания «Медицинский вестник» среди медицинских работников в 2013 году. Им был задан вопрос: везет ли Вам в год Змеи? «*Медики вспоминают, чем для них памятны предыдущие «змеиные» года. Говорят, что у людей, родившихся в «змеиный» год, полные 12 месяцев процветания. А у других хуже? Мы решили узнать, так ли это*».

Ответы респондентов были очень интересными и разнообразными. Так, Тереса Красовская, старшая медсестра оперблока 6-й ГКБ Минска сообщила: «*Да как-то ничем особенным эти годы не отличались. Мне покровительствовали другие знаки. В 18 лет в 1983-м (год Свиньи), поступила в Минское медучилище № 2 (ныне – БГМК), в 1985-м (год Быка) – направили в родильное отделение 6-й ГКБ, в 1991-м (год Козы) – вышла замуж, а в 1992-м (год Обезьяны) – на свет появилась дочь. От наступившего 2013-го жду благополучия и мира для всех людей. Хочется, чтобы не досаждали никакие болезни*». Руслан Якубцевич, заведующий отделением гемодиализа с экстракорпоральными методами детоксикации Гродненской ОКБ: «*Удача – уже то, что родился в год благородной и мудрой Змеи, а не легкомысленной, беспечной Козы (в мужском варианте – Козла), априори неприятной Крысы или неряшливой Свиньи!.. 2001-й принес настоящую фортуну: после окончания медуниверситета сразу попал в областную клинику. Там, трудясь в отделении анестезиологии и реанимации, начал писать кандидатскую диссертацию по методам очищения крови у больных сепсисом. Теперь по этой же теме заканчиваю докторскую. Очень надеюсь, что в наступающем году завершу сей труд. Жениться тоже помогла мудрая Змея: с нынешней супругой Ольгой*

встречались несколько лет, а окончательное решение приняли в 2001-м».

Станислав Соболевский, врач-хирург высшей категории приемного отделения Солигорской ЦРБ: «*В моей родной деревне Бобровники (Воложинский район) после войны никто не знал о существовании Восточного гороскопа. Это теперь все читают, но мало кто верит. В природе змея – коварное существо. С нею лучше не встречаться. Тем не менее и в «змеиный» год надеюсь на лучшее…*». Надежда Станкевич, врач-рентгенолог РНПЦ оториноларингологии: «*Говорят, во что веришь, то и работает. Гороскопы читаю, и кое в чем с ними соглашаюсь. Есть у меня характерная для рожденных в «змеиный» год интуиция, умение видеть на перспективу, нет стремления к сиюминутной выгоде… Однако большого значения прогнозам по восточному календарю не придаю. Наверное, поэтому Змея мне показывает свои и хорошие, и плохие стороны…*».

Василий Кондубов, заведующий хирургическим отделением Россонской ЦРБ: «*Не очень-то верю гороскопам… Везет тем, кто трудится не покладая рук. Удача хирурга в каждодневном труде… Всего за годы работы сделал около 10 тыс. вмешательств*». Александр Макаревич, главврач Браславской ЦРБ: «*Диплом врача я получил в «змеиный» год, и последующие 24, пролетевшие кометой, для меня особенные – тружусь, учусь у других и думаю, что в этой специальности надо прожить много жизней, чтобы постигнуть, что такое человек и как его лечить*» [14].

Можно сделать вывод, что все респонденты – медики (которые, кстати, принадлежат к одной из наиболее далекой от мистики и профессионально грамотной части населения) хорошо осведомлены не только о том, какому животному из восточной мифологии посвящен Новый год, но и о качествах, которыми он обладает и о прогнозах на грядущий год. Тем не менее, далеко не все опрошенные верят в эти прогнозы, и воспринимают их скорее как экзотику.

Значительную роль в популяризации китайского духовного наследия и куьтуры с начала 2000-х гг. имеет деятельность Института Конфуция в Минске (год открытия – 2004), сведения о котором размещены на сайте Минского лингвистического университете. Там же есть описания празднования Нового года по восточному календарю китайскими и белорусскими студентами и преподавателями. Так, Республиканский институт китаеведения имени Конфуция БГУ 20 февраля 2013 г. организовал концерт, посвященный традиционному китайскому Празднику Фонарей, который состоялся в 17.00 в актовом зале Лицея БГУ (ул. Ульяновская, 8). В рамках концерта состоялось награждение лауреатов конкурса рисунков «Волшебный Китай». Всем участникам праздника было адресовано поздравление с Новым годом и пожелание: «Пусть год будет таким же ярким и красочным! С Весной Вас, друзья!» [15].

Таким образом, закономерности формирования и эволюции китайских традиций в контексте духовной культуры белорусского этноса в 1980-х – первом десятилетии 2000-х гг. гг. связаны, прежде всего, с использованием элементов празднования Нового года по китайскому календарю, который является одним из наиболее ярких этнических символов китайской культуры в белорусском обществе.

За последние десятилетия белорусская культура обогатилась некоторыми элементами китайских новогодних праздничных традиций, которые растиражированы средствами массовой информации в многочисленных публикациях в республиканских газетах, на радио и телевидении, интернете. В этих публикациях даны рекомендации об одежде, цветовых предпочтениях, особенностях украшения интерьера дома, праздничной трапезе для встречи Нового года по восточному календарю, а также новогодние прогнозы на основе традиционного восточного лунного календаря. Все эти знания стали широко доступными современным жителям Беларуси. Белорусам наиболее известны китайские символы Нового года –разнообразные животные восточного календарного 12-летнего цикла, которые считаются покровителями дома и семьи и широко представлены в торговле и сфере обслуживания, художественном и изобразительном искусстве.

Неотъемлемой частью современного новогоднего ритуала, который также имеет китайское происхождение, являются фонарики, петарды, разрывы хлопушек в новогоднюю ночь, которые должны выполнять функции оберега. Новыми и не столь распространенными элементами празднования китайского Нового года белорусами являются праздничные трапезы в китайских ресторанах накануне Нового года по восточному календарю, а также посещение Китая на Новый год белорусскими туристами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малявин, В. В. Китайцы. Новый год и его место в годовом цикле / В. В. Малявин // Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. – М. : Наука, 1989.

2. Наступил китайский Новый год [Электронный ресурс] / Гродненская правда. – Режим доступа: http://www.tamby.info/katalog/gazeta-grodnonews.htm. – Дата доступа: 17.02.10.

3. Как представители Востока празднуют Новый год в Беларуси? // Новости Беларуси: Картина мира на телеканале РТР-Беларусь [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.ctv.by/vostochnyy-novyy-god. – Дата доступа: 01/02/2014 22:18.

4. Как встречают год Дракона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.belta.by/ru/infographica/i_1117.html – Дата доступа: 29 Дек 2011 | 15:00.

5. Сайт авторов: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: 1001goroskop.ru. http://www.kp.by/daily/25997.3/2925087/

6. Facebook Like / Автор: interfax.by |: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.interfax.by/news/belarus/1019508. – Дата доступа: 07.02.2005.

7. Приглашение посетить Китай / 2014 Чайна комфорт тревел. |: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://chinacomfort.by/dostoyaniya-kitaya/holidays/260-1402.html.

8. Поздравление с Новым годом / команда Deaf_Minsk_Belarus |: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://deaf-minsk.at.ua/news/ – Дата доступа: 2008-12-30-17.00.

9. Новогодние подарки Новогодняя упаковка › Подарки 2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://podarkinovogodnie.by/upakovka-iz-tekstilya/upakovka-baran-semen-podarok.

10. Китайские фонарики / padarynak.by / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://padarynak.by/image/data/MAGAZINE/test.jpg http://deaf-minsk.at.ua/news/ – Дата доступа: 03.01. 2013.

11. Памятная монета "Год Авечкі" ("Год Овцы") [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nbrb.by/CoinsBanknotes/CommCoin.asp?id=315

12. Памятная монета "Год Змяі" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nbrb.by/Coinsbanknotes/CommCoin.asp?id=252

13. Памятная монета "Год Каня" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nbrb.by/Coinsbanknotes/CommCoin.asp?id=283

14. Везет ли Вам в год Змеи? // Медицинский вестник. – № 1 (1096), 3. – Январь 2013 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://medvestnik.by/ru/issues/a_8775.html

15. Праздник фонарей 2014 (news) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rci.bsu.by/onetext.aspx?new_id=102 http://deaf-minsk.at.ua/news / – Дата доступа: 2014-01–27.

СЕКЦЫЯ 1
ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

ПАДСЕКЦЫЯ АРХІТЭКТУРЫ

Астаповіч А. У.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АРХІТЭКТУРНЫЯ ПРАЕКТЫ І КАРТАГРАФІЧНЫЯ МАТЭРЫЯЛЫ БРЭСТ-ЛІТОЎСКА ПЕРШАЙ ТРЭЦІ – СЯРЭДЗІНЫ XIX СТ. У ФОНДАХ НГАБ
Новыя адкрыцці

Праца над канцэпцыяй развіцця Брэсцкай крэпасці ў межах праекта «Брэст-2019» дала імпульс новым натурным і архіўна-бібліяграфічным вышуканням, як па самой крэпасці, так і па сярэднявечнаму Берэсцю. Спецыялісты Беларускага добраахвотнага таварыства аховы помнікаў гісторыі і культуры, як партнёрскай арганізацыі Фонда развіцця Брэсцкай крэпасці, у межах гэтай працы выявілі цэлы шэраг навукова-праектных матэрыялаў па рэстаўрацыйна-аднаўленчых работах пры стварэнні мемарыяльнага комплексу ў ведаственым архіве ТАА «Цэнтр рэгенерацыі гісторыка-культурных ланшафтаў і тэрыторый».

Але яшчэ ранейшыя захады па вывучэнню гістарычнай планіровачнай структуры старога гораду, яго архітэктурных дамінант у межах працы архітэктурнай секцыі грамадскага аб'яднання над стварэннем гісторыка-архітэктурнага апорнага плану тэрыторыі крэпасці «Брэст-Літоўск» і прылеглых тэрыторый і графічных рэканструкцый страчаных культавых аб'ектаў на падставе ўжо вядомых і апублікаваных крыніц з Расійскага ваенна-гістарычнага архіва паказалі неабходнасць пошуку дадатковага навуковага матэрыялу.

З гэтай мэтай былі праведзены архіўныя вышуканні ў фондах Нацыянальнага гістарычнага архіва Беларусі ў Мінску ў сувязі з тым, што ў складзе яго збораў знаходзяцца фонды шэрагу інстытуцый, як часоў ВКЛ, так і Расійскай імперыі, якія мелі агульнадзяржаўнае значэнне, а не абмяжоўваліся тэрыторыяй Мінскай, Віцебскай і Магілёўскай губерній, дакументы з тэрыторыі якіх сталі асновай пры фарміраванні фондаў НГАБ у Мінску.

Пры правядзенні вышуканняў быў выяўлены шэраг дакументаў з фонду Нацыянальнага гістарычнага архіву № 2466, куды ўвайшлі дакументы Віленскай акругі шляхоў зносін. Гэта акруга, якая была заснавана спачатку ў Коўна, затым у пач. 20 ст. пераведзена ў Вільню і атрымала назву Віленскай. У 1915 г. пры эвакуацыі Вільні праўленне акругі і яе архіў былі вывезены ў Бабруйск. Акруга была падзелена на некалькі аддзяленняў – Брэст-Літоўскае, Віленскае, Лепельскае і асобны ўчастак ракі Прыпяць.

У складзе фонда выяўлены дакументы, у першую чаргу праектныя справы і матэрыялы картаграфіі па пачальнаму перыяду будаўніцтва крэпасці і першых двух дзесяцігоддзяў яе існавання. Матэрыялы гэтыя тычацца не толькі крэпасці, але і гораду, які ўжо быў выведзены на фарштаты, і, у асноўным, гэта праекты, якія тычацца гідратэхнічных збудаванняў. Агульная перыядызацыя дакументаў 30–50-ыя гг. 20 ст.

Адшуканыя і алічбаваныя справы ўяўляюць сабой графіку – чарцяжы і картаграфію. Графічныя выявы выкананы на лістах паперы прыкладным фарматам ад А2 да А1 у чорна-белай ці паліхромнай каляровай гаме. Кожны чарцёж мае назву, тлумачэнне знакаў, кароткую тлумачальную запіску, маштабную лінейку. На многіх аркушах – узгадненні ці рэзалюцыі. Умоўна дадзеныя дакументы можна раздзяліць на дзве групы – матэрыялы, якія маюць дачыненне да тэрыторыі крэпасці (практычна гэта тэрыторыя Берасця), і матэрыялы па аб'ектах на тэрыторыі новага Брэст-Літоўска, вынесенага на фарштат.

Калі браць дакументы першай групы, то найбольш раннім па даціроўцы з'яўляюцца, план ваколіцаў Брэскай крэпасці з пазначэннем узроўню пад'ёма вады пры паводках (НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 2043), чарцёж плывучага млына на Заходнім Бузе (НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 572), чарцёж плывучых млыноў на рацэ Буг (НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 713), чарцёж млынавых плацін на Бузе, якія прадугледжаны да знішчэння (НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 1304). Дадзеныя дакументы з'яўляюцца дапаўненнем да вывучэння гісторыі архітэктуры і горадабудаўніцтва Берасця да пабудовы крэпасці. Матэрыял дазваляе выявіць месцазнаходжанне вадзяных млыноў у Берасці, у тым ліку да гэтага часу не лакалізаванага бернардынскага млына, які пазначаны на плане ваколіц Брэсцкай крэпасці, вывучыць іх канструкцыйныя асаблівасці.

Асобна можна разглядаць чарцёж маста 1845 г. праз правы рукаў ракі Мухавец насупраць Аляксандраўскай (Паўночнай) брамы (НГАБ. Ф. 2466 Воп. 1. Спр. 485). Гэта свайны драўляны мост (10 шэрагаў сваяў па 6 у кожным) з драўлянымі ледарэзамі, насціл дашчаны, парэнчы драўляныя, з бруса, выкананы з падкосамі. Найбольш цікавы канструкцыйны элемент у мосце, тое, што ён з'яўляецца разводным, так як Мухавец, як частка Дняпроўска-Бужскай сістэмы, быў суднаходным транзітным водным шляхам. Разводная частка – невялікі фрагмент у сярэдняй частцы, які падымаўся пры

дапамозе рычаговай сістэмы. Пры нізкім профілі традыцыйных грузавых суднаў у Беларусі, у прыватнасці на Дняпроўска-Бужскай сістэмы, пад'ёмны фрагмент маста існаваў для пропуска мачтавых суднаў і праз яго праходзілы менавіта суднавая мачта. Далей ўніз па плыні правага рукава Мухаўца, амаль у самым вусці, захаваўся Брыгіцкі мост, значна пазнейшай пабудовы, з металаканструкцый, але практычна з такім жа прынцыпам пропуску суднаў.

Матэрыялы па аб'ектах на тэрыторыі Брэст-Літоўска таксама маюць досыць вялікую каштоўнасць. Па першае, гэта план паўднёвай часткі Кобрынскага фарштату 1852 г. (НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 1331). На дадзеным плане падрабязна выяўлена планіровачная структура, будынкі і збудаванні той часткі фарштату, які непасрэдна прымыкаў да мухавецкай прыстані, якая згодна плану падзялялася\ на грузавую ў заходняй частцы фарштату і лясную ў заходняй. Здзіўляе вельмі добрая рэгламентацыя пабудоў у горадзе. Лёгкагаручыя будынкі і збудаванні выведзеныя ў асобны квартал.

Асобна хочацца звярнуць увагу на праектныя справы, якія непасрэдна тычацца Мухаўца. Гэта план, профілі і сістэма добраўладкавання берагоў часткі ракі 1845 г. у межах гарадской забудовы (НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 711). Дакумент сведчыць пра наяўнасць забрукаваных берагоў Мухаўца напрацягу прыстані, і шасірванай дарогі ўздоўж ракі па леваму берагу, якая выкарыстоўвалася верагодна ў якасці лінавіка. І варты цікавасці праект уладкавання паромнай перапрацы праз Мухавец у межах гораду, дзе ў якасці парома прапанаваны каркасная пласкадонная бартавая платформа (НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 772).

Найбольш цікавай архіўнай справай выяўляецца праект купальні на пароме на рацэ Мухавец, што хутчэй за ўсё з'яўлялася праектам міквы.

Увогуле, міква – спецыяльная пабудова ў іўдзейскай традыцыі для рытуальнага ачышчэння ад скверны. Аснова міквы – водны рэзервуар ад 250 да 1000 л. вады. Вада павінна быць праточнай, таму міквы практычна заўсёды будаваліся на берагах рэк ці азёр. У беларускіх мястэчках міквы зачастую будаваліся на дзве паловы, адна непасрэдна для рытуальнага амавення, другая для падрыхтоўкі для гэтага працэсу, а падрыхтоўка – гэта папярэдняе мыццё. Таму вельмі часта памяшканні для падрыхтоўкі да рытуальнага амавення выконвалі падвойную функцыю. У іх уладкоўваліся яшчэ і грамадскія лазні, у якіх за ўмераную плату можна было мыцца, як іўдзейскаму, так і хрысціянскаму насельніцтву.

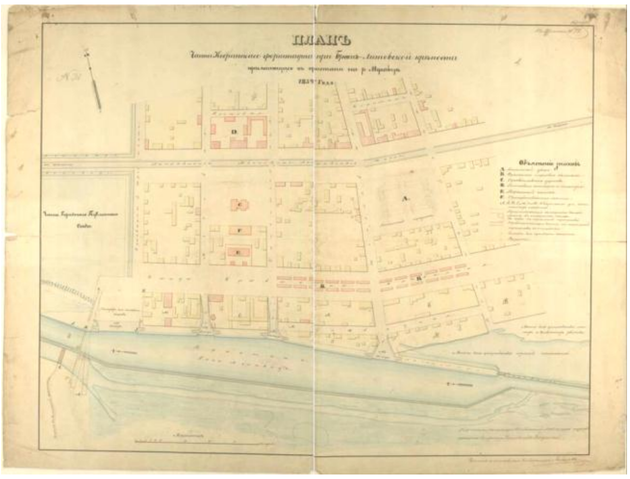
Назва праекта «купальня» не супрацьмовіць існаванню міквы, як функцыянальнага прызначэння аб'екта. Не першы раз сустракаюцца ў архіўных фондах старадаўнія праектныя справы 19-га ст., на якіх афіцыйны тытул – проста «дом» ці «пабудова», а насамрэч гэта сапраўдная сінагога, бо ў будынку і адпаведная колькасць вакон, і малельная зала і галерэя для жанчын. Ну а як інакш у межах аседласці было рабіць, не кожны праект пад тытулам «сінагога» узгадняўся да рэалізацыі.

Дакладнай датыроўкі праект не мае. Можна гіпатэтычна вызначыць, што праект мог быць распрацаваным у 30-я гг. 19 ст. і застаўся нерэалізаваным, ці праект распрацоўваўся пасля 1852 г., бо на плане Кобрынскага фарштату 1852 г. дадзены аб'ект адсутнічае. Велмі цяжка сказаць пра існаванне паромнай пераправы, нягледзячы на тое, што праект быў распрацаваны і ўзгоднены ў 1850 г. Праз два гады на мапе аб'ект адсутнічае.

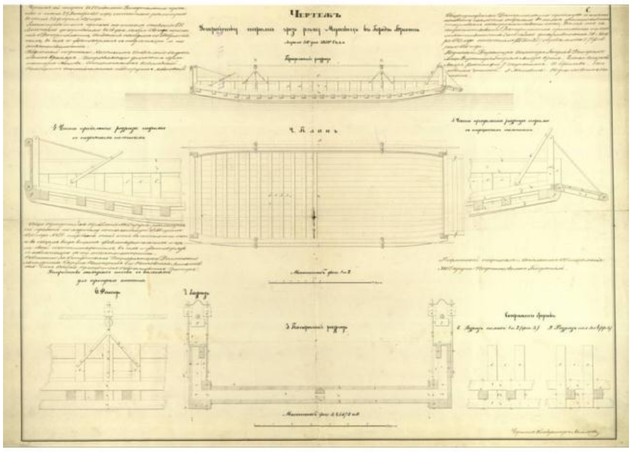
Выяўленыя ў фондах НГАБ дакумента – гэта чарговы ўнёсак у гісторыю і культуру Берасця, які пры належнай інтэрпрэтацыі можа быць задзейнічаны ў працах па рэгенерацыі і захаванню гісторыка-культурнай каштоўнасці «Комплекс фартыфікацыйных збудаванняў Брэсцкай крэпасці перш. трэці 19 ст. – 1917 г.

ЛІТАРАТУРА

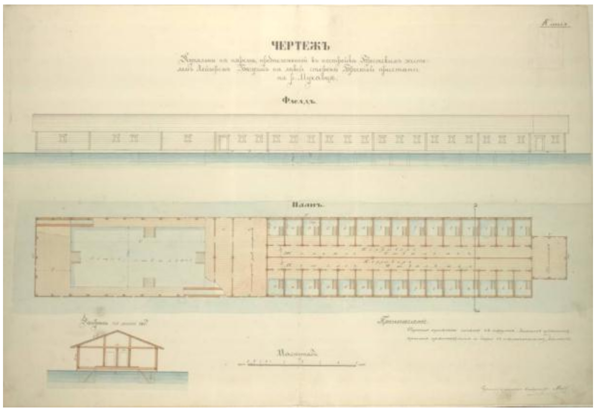
1. НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 485.
2. НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 572.
3. НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 713.
4. НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 772.
5. НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 1275.
6. НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 1304.
7. НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 1331.
8. НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 2043.



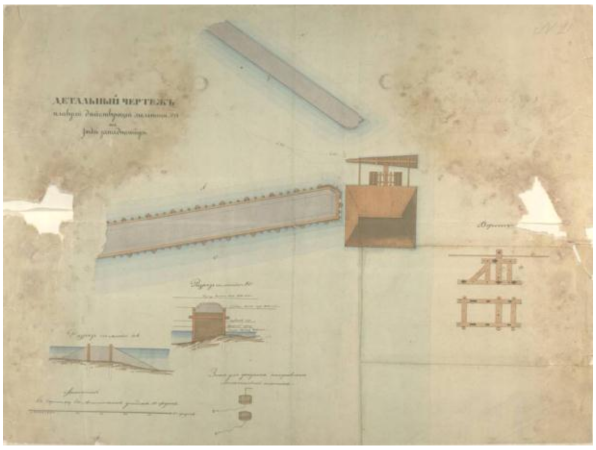
План Кобрынскага фарштату Брэст-Літоўска. НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 1331



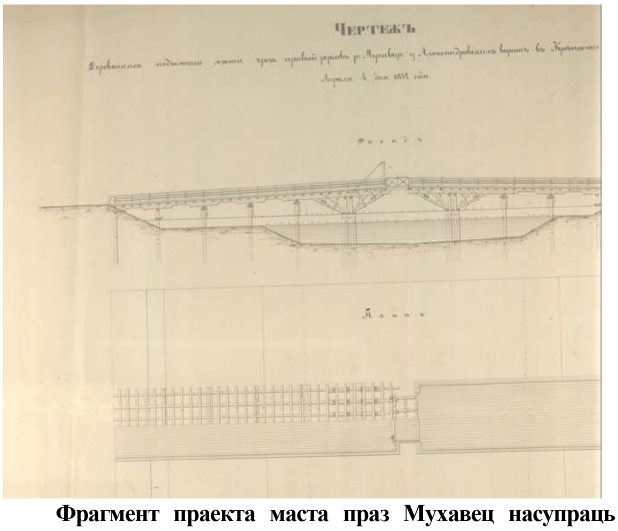
Чартёж парому на р. Мухавец ц Брэст-Літоўску. НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 772



Праект наплыўноц міквы НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 1275



Чартёж Бернардынскага млына. НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 572.



Фрагмент праекта маста праз Мухавец насупраць Аляксандраўскай брамы Брэсцкай крэпасці. НГАБ. Ф. 2466 Воп. 1. Спр. 485.

Фрагмент плана крытычных адзнак пад'ёма вады на тэрыторыі Брэсцка крэпасці. НГАБ. Ф. 2466. Воп. 1. Спр. 2043.

Балуненко И. И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КОНЦЕПЦИЯ «ДУХА МЕСТА» В СОВРЕМЕНОЙ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Магистральные направления развития архитектуры последней трети XX – начала XXI века во многом обусловлены реакцией на утилитарность функционализма, согласно законам жёсткой формальной логики создававшего абстрактные, лишённые эмоций пространства, соединявшиеся в однообразную гомогенную среду. В контексте глобализационных тенденций наиболее популярные течения постмодернистской архитектуры конца XX века оказались неспособны создать полноценную альтернативу модернистской универсализации. В этих условиях в последней трети XX века начинает формироваться новая парадигма мировоззрения, для которой характерен отказ от радикального материализма, веры в истину и возврат к сакральному. Это движение выражается в архитектуре как дилемма «монумента, задуманного в качестве противовеса псевдомонументам постмодернизма с уверенностью в том, что эстетика, не связанная историческими или консьюмеристскими идеологиями, может быть органично развита из эксперимента с формой и инноваций в материале» [1, с. xi]. Существенную роль начинает играть прежде второстепенная тенденция, направленная на выражение национального, регионального либо локального характера в архитектуре, получившая наиболее яркое выражение в рамках идей «критического регионализма». В проектировании возрастает значение соответствия здания контексту, понимаемому не как культура прошлого или исторические традиции, но как актуальное состояние общества, времени и места. В рамках данной тенденции развивается феноменология архитектуры, концептуальное направление конца 60-х – начала 90-х годов XX века, оказавшее существенное влияние на развитие храмовостроительства. В основе архитектурной феноменологии лежат идеи философов М. Хайдеггера и Э. Гуссерля, адаптирован-

ные к проблемам зодчества теоретиком архитектуры Кристианом Норбергом-Шульцем в работах «Интенции в архитектуре» [2, 1965 г.] и «Дух места: в направлении феноменологии архитектуры» [3, 1980 г.]. Рассуждая о когнитивной деятельности человека, исследователь отмечает, что в процессе «непосредственного восприятия смешиваются качества совершенно разного типа. Опыт имеет синтетическую природу – он схватывает сложные композиции, элементы которых, будучи логически независимыми друг от друга, оказываются, тем не менее, полностью интегрированными» [4, с. 184]. То есть человек воспринимает окружающий мир не как систему жёстко структурированных явлений, но как комплексные феномены, соединяющие в себе разнообразные характеристики, не имеющие прямой логической связи друг с другом. К. Норберг-Шульц указывает, что все явления познаются человеком в качестве элементов какой-либо ситуации, а потому «среда становится осмысленной, когда она создаёт основу для возникновения множества различных и повторяющихся ситуаций. На практике это означает, что действия вступают в отношения с местами» [4, с. 184]. Таким образом, полноценного восприятия архитектурных объектов можно добиться, лишь расположив здание не в абстрактном пространстве, характерном для модернистского урбанизма, но в «одухотворённом» месте, обладающем идентичностью и характером, вписанном в культурный контекст и напрямую связаном с человеческим опытом. К. Норберг-Шульц относит выявление «духа места» («genius loci») к одной из основных задач архитектора: «экзистенциальная цель архитектуры заключается в превращении площадки в место, то есть в раскрытии смыслов, потенциально присутствующих в среде» [3, с. 50].

Отталкиваясь от идей, изложенных М. Элиаде в работе «Сакральное и профанное» [5], К. Норберг-Шульц экстраполирует конфигурацию сакрального пространства до масштабов универсальной структуры: расположенная в центре «вертикальная ось как символ и горизонтальная плоскость как возможность экспансии иллюстрируют фундаментальные свойства человеческого пространства» [4, с. 189]. В качестве наиболее значимого мотива пространства исследователь выделяет путь: путь к цели, путь между жизненными стоянками, путь от известного к неизвестному, с неизбежным возвращением к начальной точке [4, с. 189]. Вслед за румынским историком религии, К. Норберг-Шульц отмечает, что вертикальная ось в центре пространства является «точкой отправления и точкой возвращения», местом, к которому человек «испытывает чувство принадлежности». Таким образом, описанное М. Элиаде сакральное пространство, выраженное через «ось мира» (axis mundi), оказывается наиболее яркой манифестацией «места» К. Норберга-Шульца. Как площадка становится местом по мере раскрытия содержащихся в ней смыслов, так и сакральное пространство христианского храма являет «мир коллективных символических и нарративов и значений, который напоминает погружение в рассказ, в котором открываются богатство и внутренняя связь его структуры» [6, с. 14].

Исследователь современной храмовой архитектуры США Льюис П. Нельсон также отмечает тесную связь концепции сакрального пространства с идеей места. По мысли исследователя, одним из основных способов придания месту идентичности является апелляция к памяти, которая сакрализирует объекты даже в христианских традициях, которые не приемлют ассоциацию религии с образом (например, отрицают святость икон). Как эмоциональное воздействие надгробия коренится в отношении к погибшему, так и «сила древних храмов заключается в исторической памяти, связывающей современность с прошлыми поколениями, с которыми мы предположительно разделяли систему веры» [7, с. 8].

Следствием перехода от абстрактного пространства к наполненному смыслами месту стал возврат в архитектуру вещественности и насыщенных эмоциями проектов. Так, переход от логического восприятия архитектуры к чувственному требует решений, воздействующих не только на зрение, но и на обоняние, слух, тактильные ощущения. Швейцарский архитектор П. Цумтор полагает, что использование свойств материалов является одним из средств привнесения осмысленности в архитектуру: «Смысл, который я пытаюсь вложить в материалы, находится за пределами законов композиции. Их осязаемость, запах, акустические свойства – вот единственные элементы языка, которым мы обязаны пользоваться. Чувства появляются, когда мне удаётся выявить специфические значения определённых материалов» [П. Цумтор, цит. по: 8, с. 62]. К наиболее распространённым способам стимуляции тактильно-чувственного восприятия архитектуры относится использование материалов с выраженными фактурой и текстурой, которые придают зданию сомасштабность человеку. Цели включения объекта в культурный контекст служит выбор местных строительных материалов и традиционных технологий обработки поверхностей. Таким образом, уникальный характер среды с выраженной идентичностью формируется в результате выделения сокрытых в ней смыслов, учёта культурного контекста, актуализации категорий пути и памяти, а также придания ей тактильно-чувственного измерения.

Выделенный К. Норберг-Шульцем мотив пути нашёл отражение в францисканском соборе Святой Девы Марии, Царицы Мира (Фельберт-Невиг, Германия, 1962 г., арх. Г. Бём), продолжающем традицию паломнических храмов. Готтфрид Бём, архитектор собора, объясняет: «храм в Невиге расположен на уклоне, который, в соединении с примыкающей застройкой, мы превратили в великолепный путь для пилигримов. Этот путь ведёт к расположенному перед входом в храм открытому двору и продолжается во внутреннем пространстве, достигая своей кульминации в месте установки алтаря» [9, с. 96]. Паломник прибывает на главную площадь Фельберт-Невига, за фронтом застройки которой едва просматривается небольшой участок верхней части храма. С площади верующий сворачивает на узкую искривлённую улицу, ведущую вниз, потом ещё на одну, наконец, делает резкий поворот на 180 градусов и оказывается на обширной ступенчатой площадке, с одной стороны ограниченной плоской высокой стеной, подпоркой в месте перепада рельефа, с другой – пластичными обтекаемыми фасадами монастырских корпусов, под которыми проходит тёмная галерея. Но внимание паломника сконцентрировано на расположенном в конце поднимающейся площади похожем на гору ломанном объёме собора, сформированном из асимметричных пирамид и скатов из необработанного бетона, пере-

секающихся под различными углами. Крупное здание практически не просматривается с главной площади и находящихся между ней и собором улиц, но воспринимается массивным и торжественным, будучи рассмотрено с второстепенных улиц, проходящих на возвышении над церковью.

Часовня Брата Клауса (2007 г., Вахендорф, Германия, арх. П. Цумтор) расположена на невысоком холме в центре поля. Сосредоточенный объём высокой и узкой призматической часовни, возведённой из похожего оттенком на песчаник бетона, выглядит точкой отсчёта в пространстве открытого неба, поля и разделяющей их на горизонте полосы деревьев. Выразительное, но лаконичное здание не нарушает природную гармонию, но организует пространство, как это делают древние мегалитические сооружения, подтверждая родство структуры места и сакрального пространства. Сходство с натуральным материалом мегалитов стенам часовни придают оставшиеся на бетоне следы опалубки. Более рельефная поверхность создана во внутреннем пространстве, где опалубка была сложена из целых необработанных брёвен, фактура которых отпечаталась в искусственном камне. Принадлежность храма контексту усиливается историей его строительства: здание было возведено силами местных жителей. Данный способ создания связи храма и общины распространён и в современном храмостроительстве Беларуси: в возведении приходских церквей и восстановлении разрушенных храмов нередко участвуют верующие. Привлечение прихожан к строительству не только усиливает привязанность верующих к храму, но способствует сплочению общины. Организация прихожан Петро-Павловского собора (1612 г., Минск) (сообщество «Киновия») в середине 1990-х – начале 2000-х годов принимала активное участие в восстановлении внутреннего пространства храма, разделённого на несколько этажей в советский период, когда здание церкви было трансформировано в архив. Возведение храма св. Софии Слуцкой (Минск, 2011 г., арх. А. Лукьянчик) производилось совместными силами верующих и профессиональных строителей.

Выразительный эффект, достигаемый установкой простого небольшого здания на фоне живописного ландшафта реализован и в часовне часовня Яна Непомука (1992 г., Оберреалта, Швейцария, арх. К. Керец и Р. Фантана). Отлитое из монолитного бетона здание использует архетипическую форму дома с двускатной крышей, распространённую как светской, так и храмовой современной архитектуре, например, в церкви Вотум Алекса (2010 г., Тарнов, Польша, арх. мастерская «Бетон») и храме в Куоккала (2010 г., Юваскила / Jyvdskyla, Финляндия, арх. мастерская Лассила Хирвиламми). В случае часовни в Оберреалта за этим архетипом скрывается второй смысловой пласт. Цельная оболочка, формирующая объём, отсутствие проёмов за исключением дверного и установка аскетичного здания в выдающемся природном окружении придают работе К. Кереца сходство с Gall Aras (Gallus Oratory), ирландской часовней, построенной предположительно в VII–X веке. Выразительность ирландской каплицы достигается расположением на открытом холме, часовня Яна Непомука выглядит аскетичной светлой точкой на фоне живописных швейцарских Альп. Примеры противопоставления лаконичного облика храма, который базируется на архетипе дома с двускатной крышей, выразительному природному ландшафту можно найти также в храмовой архитектуре Беларуси конца XX века, в решении церквей св. Николая (1996 г., Бобыничи, Витебская обл.), св. Владимира (Волчин, Брестская обл.), Вознесения Господня (1997 г., Засковичи, Минская обл.), св. Евфросинии (2006 г., Воронча, Гродненская обл.).

Храм св. Троицы в Гайновке (1979–1992 г., арх. А. Григорович, Е. Новосельский), как и собор Девы Марии в Фельберт-Невиге, несмотря на свои внушительные размеры едва просматривается в застройке небольшого города. Распределённый объём здания раскрывается в смене эффектных ракурсов, придающих мистериальную динамику окружающему храм пространству во время крестного хода, идущего вокруг здания. Если ограниченная с двух сторон площадь перед собором Девы Марии формирует закрытое протяжённое пространство, где череда разнообразных видов смыкается в конечной точке, обозначенной собором, то в работе А. Григоровича место, отведённое для процессий, оказывается бесконечным.

Стены церкви в Темпеллиаулукло (1969 г., Temppelialuklo, Хельсинки, арх. Тимо и Туомо Суомалаинен), размещённой в неглубокой шахте, сформированы скалистой породой. Храм перекрывает лёгкий медный купол, отделённый от земли полосой сплошного остекления. Здание в буквальном смысле растворяется в природном окружении, лишь в мелочах изменённом архитектором. Мотив использования естественного перепада рельефа в качестве стен храма повторяется в часовне св. Елизаветы в Покровском монастыре (1998 г., Кирккonline, Финляндия, архитектурное решение и росписи И. Затуловской). В устроенной под открытым небом православной часовне воздействие человека на природу ещё более ограничено: пространство организовано вкраплениями белой и голубой изразцовой плитки с изображениями святых, которая расходится концентрическими кругами из центра кратера, в котором находится изображение агнца.

В настоящее время концепция выражения «духа места» не получила полноценной реализации в храмовой архитектуре Беларуси, где распространены более традиционные способы выявления идентичности и придания эмоциональной наполненности облику церкви. Но такой метод апелляции к идее «места», как активное взаимодействие здания с природным ландшафтом, используется в современном белорусском храмостроительстве. Для объёмно-пространственных решениий сельских храмов характерно обращение к архетипу дома с двускатной крышей. Эмоциональная связь общины с храмом усиливается за счёт использования инициатив прихожан при возведении церкви. К перспективным направлениям относятся развитие тактильно-чувственного восприятия пространства, использование природных материалов с выразительной фактурой, актуализация мотива пути к церкви, который является одним из важнейших православных архетипов, и представляется особенно целесообразным в контексте популярности паломнических поездок и крестных ходов в современном православном культе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Architecture Between Spectacle And Use: mat. of the Clark Conference ‘Architecture between Spectacle and Use’, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass, 29–30 April 2005 / Sterling and Francine Clark Art Inst.; chief ed. A. Vidler. – New Haven and London: Yale University Press, 2008. – 200 p.

2. Norberg-Schulz, C. Intentions in Architecture / C. Norberg-Schulz. – Cambridge, MA: MIT Press, 1968. – 242 p.

3. Norberg-Schulz, C. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture / C. Norberg-Schulz. – New York: Rizzoli, 1980. – 213 p.

4. Норберг-Шульц, К. Смысл в архитектуре / К. Норберг-Шульц // Проект International. – 2011. – № Пі 30. – С. 182–192.

5. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : Издательство МГУ, 1994. – 144 с.

6. Kieckhefer, R. Theology in Stone: Church Architecture From Byzantium to Berkeley / R. Kieckhefer. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 372 p.

7. Nelson, L. P. American Sanctuary: Understanding Sacred Spaces / L. P. Nelson. – Bloominghton: Indiana University Press, 2006. – 296 p.

8. Быстрова, Т. Ю. Петер Цумтор: частовня св. Бенедикта в Зумвитге / Т. Ю. Быстрова // Академический вестник УРАЛНИИПРОЕКТ РААСН. – 2009. – № 3. – С. 58–66.

9. Bцhm, G. Lectures, buildings, projects / G. Bцhm, ed.: S. Raev, transl.: P. Green. – Stuttgart: Karl Krдmer Fachbuchhandlung, 1988. – 312 p.

Варабей Т. П.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АРХІТЭКТУРНАЯ СПАДЧЫНА І. К. ГЛАЎБІЦА НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ ЗАКАНАДАЎЧЫЯ АСНОВЫ АХОВЫ ПОМНІКАЎ І ІХ ПРАВАВЫ СТАТУС

Архітэктурная спадчына І. К. Глаўбіца займае важнае месца сярод помнікаў «віленскага барока» – разнавіднасці позняга барока, што склалася на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага ў 1730–1760-х гг. Вядома, што ў азначаны перыяд І. К. Глаўбіц жыў у Вільні, дзе займаўся пераважна аднаўленнем храмаў розных канфесій і жылых будынкаў пасля пажараў, пры гэтым перыядычна атрымліваючы замовы на перыферыі ВКЛ. У сучаснай гістарыяграфііназіраюцца новыя падыходы да атрыбуцыі помнікаў «віленскага барока», у сувязі з чым кола пабудоў архітэктара мэтазгодна абмежаваць тымі аб’ектамі, у адносінах да якіх аўтарства пацверджана пісьмовымі крыніцамі: у Вільні – лютэранскі збор (1737–1743), каталіцкія касцёлы Св. Янаў ордэна езуітаў (1737–1762) і Св. Кацярыны ордэна бенедыктынак (1741–1746), праваслаўная царква Св. Духа (1749–1756); па-за Вільняй – касцёлы Св. Яна Хрысціцеля ордэна іанітаў у Сталовічах (1743–1746) і Св. Юрыя ордэна даміціканцаў у Забелах (1749–1766), праваслаўная Спаса-Праабражэнская царква ў Магілёве (1756–1762). На дадзены момант аспрэчваецца, што І. К. Глаўбіц стаў аўтарам праекта познебарочнага аблічча Сафійскага сабора ў Полацку (1738 / 1748 (?) – 1764), але шэраг даследчыкаў прызнае, што архітэктар праводзіў унутраныя работы і праектаваў манастыр [10, с. 19]. У той жа час па-за ўвагай пакінем помнікі, якія прыпісваюцца І. К. Глаўбіцу паводле стылістычных аналогій (касцёл Узнясення Гасподняга, базыльянскі манастыр Св. Тройцы ў Вільні і г. д.) [9, с. 134–136].

На сённяшні дзень архітэктурная спадчына І. К. Глаўбіца знаходзіцца ў межах дзвюх дзяржаў – Рэспублікі Літва і Рэспублікі Беларусь. Спецыфіка заканадаўства кожнай з рэспублік у сферы аховы гісторыка-культурнай спадчыны прадвызначыла прававы статус помнікаў. Пры гэтым уваходжанне дзяржаў у міжнародныя аб’яднанні не толькі абумоўлівае разыходжанні ў прававых момантах, але і стварае новыя магчымасці супрацоўніцтва.

Спачатку звернемся да становішча спраў у Літоўскай Рэспубліцы, дзе архітэктурная спадчына І. К. Глаўбіца прадстаўлена больш шырока. У адпаведнасці з Канстытуцыяй Літоўскай Рэспублікі (25 кастрычніка 1992 г.), дзяржава падтрымлівае культуру і навуку і нясе адказнасць за ахову помнікаў гісторыі і мастацтва. Важнай асаблівасцю літоўскага заканадаўства з’яўляецца наяўнасць асобных прававых актаў у дачыненні да нерухомай і рухомай культурнай спадчыны. Закон Літоўскай Рэспублікі аб ахове нерухомай культурнай спадчыны ад 22 снежня 1994 г. рэгулюе дзяржаўнае кіраванне аховай нерухомых культурных каштоўнасцяў у адпаведнасці з правамі ўласнасці, якія належаць дзяржаве, мясцовым органам улады, рэлігійным арганізацыям і іншым юрыдычным і фізічным асобам [8, с. 5].У 2004 г. выходзіць новая рэдакцыя Закона дзеля прывядзення яго ў адпаведнасць з заканадаўствам Еўрапейскага Саюза [13]. Распрацоўка або прыняцце любога новага заканадаўчага акта ў галіне аховы культурнай спадчыны адбываецца на аснове патрабаванняў, прадугледжаных у такіх дакументах, як Канвенцыя Савета Еўропы аб ахове архітэктурнай спадчыны Еўропы (1985), Еўрапейская канвенцыя аб ландшафтах (2000) і інш. [14].

У 2005 г. Дэпартамент па ахове культурных каштоўнасцяў, створаны ў 1994 г., быў рэарганізаваны ў Дэпартамент культурнай спадчыны, на які былі перакладзена адказнасць за ўлік і кіравання спадчынай. Варта адзначыць, што ў 1991–1994 гг. улік нерухомай гісторыка-культурнай спадчыны ажыццяўляўся праз Спіс помнікаў гісторыі і культуры Рэспублікі Літва, у 1995–2004 гг. – праз Рэестр нерухомых каштоўнасцяў. І толькі ў 2005 г. быў створаны адзіны аўтаматызаваны Рэестр культурных каштоўнасцяў, які даступны ў рэжыме онлайн, пастаянна абнаўляецца [7]. Нерухомыя культурныя каштоўнасці – аб’екты культурнай і грамадскай значнасці, іх часткі і групы, комплексы, скапленні, а таксама мясціны – уключаюцца ў Рэестр разам з рухомымі помнікамі.

Архітэктурная спадчына І. К. Глаўбіца ў Рэспубліцы Літва сканцэнтравана ў межах г. Вільнюса. У Рэестр культурных каштоўнасцяў уключаны: комплекс евангельскага збора і прылеглых будынкаў па вул. Вокечу; касцёл Св. Янаў і яго званіца ў межах комплексу будынкаў Віленскага ўніверсітэта; касцёл Св. Кацярыны і кляштар бенедыктынак; царква Св. Духа і ансамбль будынкаў праваслаўнага манастыра. Усе пералічаныя аб’екты маюць нацыянальнае значэнне, пры гэтым большасці з іх нададзены статус помнікаў, а комплексу лютэранскага збора – статус аб’екта пад аховай дзяржавы [12].

Зразумела, усе вышэйпералічаныя аб’екты ўваходзяць у склад комплексаў – помнікаў архітэктуры і горадабудаўніцтва, якія адначасова могуць мець сакральную, археалагічную, мемарыяльную ці мастацкую каштоўнасць. Пры гэтым сакральныя будынкі ахоўваюцца і ў прыватным парадку як бясцэнная мастацкая спадчына Літвы, і ў Рэестры дакладна пазначаюцца каштоўныя ўласцівасці кожнага

такога аб'екта: інтэр'ер, у т. л. прыклады манументальна-дэкаратыўнага жывапісу (насценныя роспісы, вітражы, мазаікі) і скульптурнага дэкору (стукавая ляпніна і г. д.), выяўленыя прадметы і элементы рэлігійнага культу (алтары, хоры і г. д.) і інш. Большасць з названых аб'ектаў пастаўлены на дзяржаўны ўлік яшчэ ў 1992 г., і ў апісанні кожнага з помнікаў указваюцца як старыя, так і новыя ўліковыя нумары. Важна, што пра кожны помнік падаюцца дакладныя інвентарныя дадзеныя ў раздзелах «Каштоўныя якасці», «Узрост», «Аўтар», «Стыль» і г. д [12]. Нягледзячы на спалучэнне розных стылявых напластаванняў, у большасці з гэтых аб'ектаў дамінуе менавіта познебарочная стылістыка, прыўнесеная І. К. Глаўбіцам, якая ў значнай ступені прадвызначыла іх высокую каштоўнасць. Аднак, напрыклад, праваслаўная царква Св. Духа, часткова захавала познебарочныя элементы хіба ў інтэр'еры.

Аб'екты архітэктурнай спадчыны І. К. Глаўбіца ў Вільнюсе ахоўваецца і на сусветным узроўні. У 1994 г. Гістарычны цэнтр Вільнюса (літ. Vilniaus senamiestis, англ. Vilnius Old City) быў уключаны ў Спіс сусветнай спадчыны ЮНЕСКА, праз 2 гады пасля прыняцця трэцяга па ліку праекта па яго рэгенерацыі [11]. Усе названыя аб'екты арганічна ўваходзяць у склад гэтага старадаўняга ўрбаністычнага комплексу, з'яўляюцца яго важнымі акцэнтамі. Узяцце на міжнародны ўлік мела станоўчае значэнне для аховы дадзенай спадчыны ў пераходны перыяд, калі з-за недахопу сучаснага вопыту кіравання культурнай спадчынай спецыялісты і службовыя асобы ўсіх узроўняў мусяць звяртацца да сусветнай практыкі.

Цяпер звернемся да становішча архітэктурнай спадчыны І. К. Глаўбіца ў Рэспубліцы Беларусь. На сённяшні дзень аснову прававога рэгулявання адносін у сферы аховы гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь складае Канстытуцыя Рэспублікі Беларусь 1994 г., у адпаведнасці з якой дзяржава нясе адказнасць за захаванне гісторыка-культурнай спадчыны (арт. 15), прадугледжаны абавязак кожнага грамадзяніна берагчы гісторыка-культурную спадчыну (арт. 54) [4, с. 180]. Спецыялізаваным органам аховы помнікаў у складзе Міністэрства культуры ў 1988–1992 гг. была Дзяржаўная інспекцыя па ахове помнікаў, у 1992–1998 г. – Дзяржаўная інспекцыя па ахове гісторыка-культурнай спадчыны (Дзінас), пераўтвораная ў Камітэт па рэстаўрацыі і кансервацыі помнікаў і Камітэт па ахове гісторыка-культурнай спадчыны. У 2001 г. названыя падраздзяленні Міністэрства культуры аб'яднаны ў Камітэт па ахове гісторыка-культурнай спадчыны, які хутка быў пераўтвораны ў Дэпартамент, а ў 2004 г. – у аднайменнае Упраўленне, якое функцыянуе і ў цяперашні час [6].

Пачатак самастойнаму заканадаўчаму рэгуляванню аховы гісторыка-культурнай спадчыны паклала пастанова Прэзідыума Вярхоўнага Савета БССР ад 16 мая 1991 г. «Аб рэарганізацыі справы аховы гісторыка-культурнай спадчыны ў Беларускай ССР» [4, с. 178]. У 1992 г. быў прыняты Закон «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны», які прадугледжваў скасаванне падзела помнікаў па відах; аб'яднанне ўсіх аб'ектаў агульным паняццем «гісторыка-культурная каштоўнасць», мінімізацыю форм грамадскага кантролю за аховай і выкарыстаннем гісторыка-культурнай спадчыны [3, с. 489]. Новая рэдакцыя Закона «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь» была прынята толькі 9 студзеня 2006 г., пры гэтым станоўчае значэнне пры яе распрацоўцы меў Мадэльны закон «Аб аб'ектах культурнай спадчыны» ад 13 чэрвеня 2000 г., прыняты на 15-м пленарным пасяджэнні Міжпарламенцкай Асамблеі дзяржаў-удзельніц СНД [3, с. 453]. Важным палажэннем новай рэдакцыі стала вызначэнне ролі грамадскіх аб'яднанняў, статутамі якіх прадугледжана дзейнасць па ахове гісторыка-культурнай спадчыны [2].

Паводле Закона 2006 г., органам спецыяльнай юрысдыкцыі, які ажыццяўляе кіраванне і кантроль у галіне гісторыка-культурнай спадчыны, з'яўляецца Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Міністэрства забяспечвае рэалізацыю дзяржаўнай палітыкі ў галіне рэстаўрацыі, кансервацыі, рамонту і захавання гісторыка-культурных каштоўнасцяў, арганізуе складанне Дзяржаўнага спісу гісторыка-культурных каштоўнасцяў (ГКК). Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцяў Рэспублікі Беларусь фарміруецца пачынаючы з лістапада 1992 г., пасля ўступлення ў дзеянне першай рэдакцыі Закона «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны». Помнікі ў Дзяржаўным спісе дзеляцца на матэрыяльныя і нематэрыяльныя, а матэрыяльныя, у сваю чаргу, на рухомыя і нерухомыя. Акрамя паасобнага, законам прадугледжана комплекснае ўнясенне ў дзяржаўны спіс. Матэрыяльныя помнікі дзеляцца на катэгорыі ў залежнасці ад свайго значэння: 0 – сусветная спадчына (спіс ЮНЕСКА), 1 – міжнароднае значэнне, 2 – нацыянальнае, 3 – рэгіянальнае [2].

Як адзначалася, на тэрыторыі Беларусі захаваліся нешматлікія аб'екты архітэктурнай спадчыны І. К. Глаўбіца. Пры гэтым у Дзяржаўным спісе ГКК прадстаўлены два помнікі архітэктуры. Безумоўна, Сафійскі сабор у Полацку ўяўляе найбольшую каштоўнасць, але і выклікае і самыя вялікія пытанні адносна датавання і атрыбуцыі, аб чым ужо гаварылася вышэй. Гэтаму помніку з унікальнай гісторыяй, які сумясціў у сабе мінулае і сучаснасць, нададзена найвышэйшая катэгорыя «0» як аб'екту, які прэтэндуе на ўключэнне ў Спіс сусветнай спадчыны ЮНЕСКА [1, с. 188]. Яшчэ адзін аб'ект – былы касцёл мальтыйскага ордэна, а на дадзены момант царква Св. Аляксандра Неўскага ў в. Сталовічы (Баранавіцкі р-н). Дадзенаму аб'екту нададзена толькі катэгорыя «2»: знешні і ўнутраны выгляд святыні значна відазменены падчас перабудовы ў 1862–1884 гг., пры гэтым былі страчаны многія мастацкія вартасці [1, с. 19]. Такія помнікі, як Спаса-Праабражэнская царква ў Магілёве і комплекс дамініканскага кляштара ў Забелах на дадзены момант можна лічыць беззваротна страчанымі. Напрыклад, на месцы Спаскай царквы цяпер знаходзіцца 4-павярховы будынак, узведзены ў 1950-х для будтрэста № 12, а зараз там знаходзіцца іншае ведамства абласнога маштабу [5, с. 212]. У сувязі з гэтым вялікую актуальнасць набывае распрацоўка заканадаўства ў адносінах да страчанай архітэктурнай спадчыны.

Варта адзначыць, што на сучасным этапе Беларусь і Літва маюць магчымасць супрацоўнічаць паміж сабой і з іншымі краінамі свету ў межах ЮНЕСКА, ІККРОМ

(англ. ICCROM, Міжнародны даследчыцкі цэнтр па захаванню і рэстаўрацыі культурных каштоўнасцяў, або Рымскі цэнтр), ІКАМОС (ICOMOS, Міжнародная Рада па помніках і мясцінах) і інш. [11]. Абедзве рэспублікі ў свой час ратыфікавалі такія важныя міжнародныя дакументы, як Канвенцыя аб ахове культурных каштоўнасцяў у выпадку ўзброенага канфлікта (14 мая 1954 г.) і Канвенцыя аб ахове сусветнай культурнай і прыроднай спадчыны (16 лістапада 1972 г.) і інш. Важным дакументам стала Рыжская хартыя аб аўтэнтычнасці і гістарычнай рэканструкцыі ў адносінах да культурнай спадчыны (2000 г. – Эстонія, Латвія, Літва, Беларусь,Украіна, Канада, ЗША, Вялікабрытанія), якая стварае пэўныя перспектывы для вяртання страчаных аб'ектаў [14].

Такім чынам, на сучасным этапе развіццё беларускага і літоўскага заканадаўства забяспечыла дзяржаўны ўлік аб'ектаў архітэктурнай спадчыны І. К. Глаўбіца. Дадзеныя аб'екты бяруцца пад ахову дзяржавы, набываюць пэўны прававы статус (помніка ці гісторыка-культурнай каштоўнасці) і атрымліваюць адпаведную катэгорыю. На жаль, у адрозненне ад Гістарычнага цэнтра Вільнюса, Полацкая Сафія пакуль што толькі прэтэндуе на ўключэнне ў Спіс сусветнай спадчыны ЮНЕСКА. Нацыянальнае заканадаўства і міжнародныя пагадненні павінны ствараць спрыяльныя ўмовы для захавання і аднаўлення архітэктурнай спадчыны І. К. Глаўбіца.

ЛІТАРАТУРА

1. Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь / склад. В. Я. Абламскі, І. М. Чарняўскі, Ю. А. Барысюк. – Мінск : БЕЛТА, 2009. – 684 с.: іл.

2. Закон Рэспублікі Беларусь 9 студзеня 2006 г. № 98-З «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь» // Национальный правовой интернет-портал Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Рэжым доступу: http://www.pravo.by/ main.aspx?guid=3871&p0=h10600098&p2={NRPA. – Дата доступу: 12.03.2013.

3. Мартыненко, И. Э. Межнациональная и национальные правовые системы охраны историко-культурного наследия государств-участников СНГ: учеб. пособие / И. Э. Мартыненко. – Москва: Зерцало – М, 2012. – 943 с.

4. Мартыненко, И. Э. Правовой статус, охрана и восстановление историко-культурного наследия: монография / И. Э. Мартыненко. – Гродно: ГрГУ, 2005. – 343 с.

5. Страчаная спадчына / Т. В. Габрусь, А. М. Кулагін, Ю. У. Чантурыя, М. А. Ткачоў: Уклад. Т. В. Габрусь. – Мінск : Беларусь, 2003. – 351 с.: іл.

6. Упраўленне па ахове гісторыка-культурнай спадчыны і рэстаўрацыі // Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://kultura.gov.by/page/upra-lenne-pa-akhove-g-storyka-kulturnai-spadchyny-resta-ratsy. – Дата доступу: 21.12.2012.

7. Department of Cultural Heritage under the Ministry of Culture = Kultūros Paveldo Departamentas prie Kultūros Ministerijos [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.kpd.lt/?q=en. – Date of access: 22.01.2013.

8. Deveikis, S. Cultural Heritage Inventory in Lithuania – Role of the Surveyors / S. Deveikis, J. Naimavičienė, I. Sodaitytė // FIG Working Week 2004: TS 4. – Athens, 2004 [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.fig.net/pub/athens/papers/ts04 /ts04_3_deveikis_et_al.pdf. – Date of access: 21.02.2013.

9. Drėma, V. Vilniaus Jbv. Jono Bańnyuia / V. Drėma. – Vilnius: R. Paknio leidykla, 1997. – 312 s.

10. Karpowicz, M. Wilecska odmiana architektury XVIII wieku / M. Karpowicz. – Warszawa : Museum Paiac w Wilanowie, 2012. – 220 s.

11. Kasperaviciene, A. Revitalisation of Vilnius Old Town. Social and Economic integration / A. Kasperaviciene // ARIADNE 1 – Social and economic integration of cultural heritage (April 23–29, 2001) [Electronic resource].– Mode of access: http://www.arcchip.cz/ w01/w01_kasperaviciene.pdf. – Date of access: 05.03.2013.

12. Kultūros vertybių registras [Elektroninis ıљteklius] / Kultūros Paveldo Departamentas prie Kultūros Ministerijos. – Prieigos reћimas: http://kvr.kpd.lt/heritage/Default.aspx?lang=en. – Prieigos data: 23.03.2013.

13. Republic of Lithuania Law on Protection of Immovable Cultural Heritage 22 December 1994 No I-733 (As last amended on 8 May 2008 – No X-1531): Official translation // Lietuvos Respublikos Seimas [Electronic resource]. – Mode of access: http://www3.lrs.lt / pls/ inter3/dokpaieska.showdocl?pid=326112. – Date of access: 12.11.2012.

14. Samukienė, A. Use of New Materials in a Restoration / A. Samukienė // ARIADNE 10 – New materials for safeguarding of cultural heritage (April 22–28, 2002) [Electronic resource]. – 2002. – Mode of access: http://www.arcchip.cz/w10/w10_samukiene.pdf. – Date of access: 28.03.2013.

Дранкевич О. Г.
(Республика Беларусь, г. Минск)

КУЛЬТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В АРХИТЕКТУРНО-ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ МАЛОГО ГОРОДА

Малый город воспринимается современностью прежде всего с точки зрения ценности архитектурного наследия, олицетворяющего творческую деятельность человека и концентрирующего его культурный опыт. Городская среда, хранящая следы исторического формирования является своеобразным традиционным фондом и обладает незаменимым ценностным потенциалом, способным к реализации в современной культуре. В нашем исследовании малый город рассматривается как культурный ландшафт, представляющий гармоническое сочетание природного, этнографического и архитектурного наследия, продолжающего жить в традиционной исторической и природной среде, с живыми носителями традиционной культуры, когда-то его сформировавшей.

Культурный ландшафт в руководящих документах ЮНЕСКО понимается как результат совместного творчества человека и природы (combined works of nature and of man). Культурный ландшафт иллюстрирует процессы эволюции общества под влиянием условий природной среды и социальных, экономических и культурных процессов. В качестве объекта наследия он должен репрезентативно представлять соответствующий геокультурный регион и с достаточно высокой степенью выразительности демонстрировать отличительные черты такого региона, в том числе и традиционные для этого региона технологии устойчивого землепользования, учитывающего экологические особенности и ограничения. Довольно широко распространены культурные ландшафты, в которых заключена семантика особого духовного (сакрального) отношения к природе. Так, творческий метод

зодчих классицизма, в частности реализованный на примере Чечерска, предполагал сакрализацию города применением теологической символики. В этом отношении он являлся догматическим продолжением средневековой и ренессансной градостроительной идеологии. Целенаправленно использовалось число 12 – одно из «чисел силы», символизирующее Отца, Сына и Святого Духа, снизошедших в видимый мир, равное числу апостолов Иисуса Христа и имеющее много других сакральных значений. Кроме того, учитывая античную практику обозначения формами храма категорий времени (12 месяцев года, 3 декады месяца, 24 часа суток), можно предположить, что пространство главной площади, сакрализованное двенадцатью отходящими улицами, символизировало вечное, непреходящее время. Три улицы с каждой стороны, строго ориентированные по странам света, могли означать месяцы времен года.

Круг – знак вечности – реализовался в геометрической структуризации плана Чечерска подобно вышеупомянутым градостроительным композициям Возрождения. Четыре храма по окружности с центром посередине ратушного фасада служили идейным продолжением идентичного приема в Несвиже, где на одной окружности размещены два храма и три проезжие башни, а на другой – костел и стратегически важные точки абрисов пяти бастионов [1].

В итоге исследования композиционных особенностей Чечерска выявлено, что романтическая содержательность пространственной организации этого поселения наравне с другими качествами подтверждает высокое профессиональное мастерство и уровень знаний зодчих. Она свидетельствует о многогранности русского классицистического искусства строительства городов в бывшем Великом Княжестве Литовском, использовании достижений мировой архитектурной мысли и разносторонней преемственности традиций края.

С точки же зрения искусствоведения культурный ландшафт можно рассматривать как пейзаж. Пейзаж – самый доступный элемент природы. Его восприятие может происходить и с близкого, и с дальнего расстояния. В этом отношении он является всеобщим достоянием, как, скажем, облик города или фасады зданий. В силу всеобщей значимости такой характеристики места, как пейзаж, на изучение его в последние десятилетия обращены взоры многих специалистов. Пейзаж стал интересовать не только художников, но и градостроителей, географов, биологов [2Др].

Созерцание местности, ландшафта дает реципиенту лишь часть того, что он чувственно воспринимает в нем. В восприятии ландшафтов или их живописных изображений – пейзажей, самая важная роль принадлежит зрению. Как отмечает И. Криппендорф: «Главную привлекательность туризма составляют не отели, канатные дороги, подъемники и бассейны. В центре внимания, как и прежде, находятся эстетические свойства ландшафта. Его своеобразие, красота, способность воздействовать на чувства и эмоции людей играют решающую роль. Значение же инженерных сооружений часто переоценивают. В конце концов, они только средства достижения цели и служат для того, чтобы удобней и полней можно было пользоваться природой и ландшафтом» [3].

По мнению некоторых исследователей (в первую очередь, медиков и психологов) ценностными признаками пейзажей, которые могут воздействовать на чувства, настроения, на физическое и психо-эмоциональное состояние человека являются цвет, яркость, форма, пространственная структура объектов в границах полей зрения. Естественные пейзажи дают бесконечную цветофактурную гамму, которая меняется от сезона к сезону. Цветность пейзажа (цветовая палитра пейзажа), в противоположность бесцветности, обогащает аттрактивные качества ландшафта. Большое значение имеет такая характеристика, как многоплановость пейзажа. Один пейзаж может отличаться от другого мерой «выявленности» пространства, насыщенности изобразительными предметами.

Структура рельефа во многом определяет местоположение видовых точек и видовых зон. Эти места должны выделяться как ценные участки ландшафта, но при этом следует обращать внимание на характер системы зеленых насаждений, которые зачастую находятся в противоречии с градостроительной спецификой исторического района, условиями его панорамного восприятия и обзора памятников древнего зодчества

Например, размещение Чечерска на высоком плато, равнинная местность, малые размеры местечка, одноэтажная массовая застройка обусловили эффектную роль высотных архитектурных доминант. Ратуша в стиле классицизма носила черты ложной готики и имела пять деревянных башен: четыре малых по углам и высокую центральную на кубообразном объеме второго яруса здания. Высказывается предположение, что проект ратуши мог принадлежать другу семьи Чернышевых В. И. Баженову, в пользу чего отмечается сходство композиционной схемы здания с первоначальным проектом церкви в селе Быково, который выполнен выдающимся зодчим [1]. Известно, что фельдмаршал покровительствовал художникам и ученым, являясь также почетным членом Российской академии наук.

Со стороны ратуши есть видовая точка, из которой в случае движения в обратном направлении ее объем начинает зрительно заслонять Преображенскую церковь. Эта точка размещается от планировочного центра ратуши на расстоянии, равном ее удвоенной высоте. Соответственно вертикальный угол, под которым сооружение обозревается из этой точки, является наилучшим для восприятия и составляет 27°. Оптимальность такого угла, предельного для единовременного обозрения объема целиком и допускающего хорошую различимость деталей, отмечена многими исследователями [1].

Движение по главному проспекту, сопровождается серией впечатлений от градостроительных форм. Реципиент, огибая ратушу, в процессе движения, ощущает разнообразие восприятия архитектурной среды. Рассматривая восприятие в обратном направлении, с севера на юг, следует отметить, что с высоты Замковой горы открывается великолепный вид на тянущуюся до горизонта пойменную равнину, пейзаж которой оживляется извилистыми руслами Чечеры и Сожа, протекающих на разном удалении от города.

Таким образом, рассмотрев некоторые особенности восприятия градостроительной композиции, в качестве важных черт можно отметить театральность, выверенную сценографичность восприятия, а также внезапное раскрытие в процессе движения праздничных по образу архитектурных пейзажей.

Среди многочисленных аспектов формирования архитектурно-пространственной среды в условиях устойчивого развития поселения особое место занимает вопрос психологического комфорта. Как утверждает А. Т. Дешко, эта проблема лежит в плоскости эстетической целостности градостроительных систем и является одним из основных вопросов формирования архитектурно-пространственной композиции. Она стала особенно актуальна, когда после научно-технической революции XIX в. и событий прошедшего XX в., в результате быстрого и неконтролируемого разрастания городов, превращения их в мегаполисы, они утратили свою целостность, распались в сознании потребителя на множество отдельных градостроительных фрагментов. Потеря целостности для потребителя стала причиной дискомфортности, неприятия современных градостроительных систем потребителем [4].

Анализ последних исследований и публикаций показал, что вопросами психологического комфорта архитектурно-пространственной среды занимались как теоретики, так и практики архитектуры. Так, важное место в этих разработках занимают психофизиологические и психические потребности человека в изолированности от внешней среды, с одной стороны, и в зрительном контакте с внешней средой – с другой. При этом ряд ученых называет изоляцию пространства, замыкание его в некие «пределы» первой из задач, стоящих перед зодчим. К таким выводам приходят, например, М. Я. Гинзбург, Р. Вентури. «Функция дома – защищать и обеспечивать интимность психологическую так же, как и физиологическую – древняя функция» [5, с. 552].

В то же время А. В. Иконников полагает, что внутреннее пространство здания должно создавать ощущение защищенности, но при этом оставаться частью единой среды человеческого обитания и быть неразрывно связанным с внешним, открытым пространством. «Оставаясь в комфортабельных условиях искусственного окружения, человек должен постоянно видеть открытое пространство, небо; стабильность искусственных структур, замыкающихся вокруг него, подавляет психику, если не может восприниматься вместе с изменчивостью природы. Человек должен сохранять чувство своего единства с окружающим миром» [6, с. 20]. Важность оптической связи архитектурных пространств с окружающей средой подчеркивает В. И. Павличенков, а К. Линч прямо призывает регулировать с помощью общественных служб частоту видов вовне, которую нужно обеспечить для мест общественного пользования; сохранение панорамных видов, равно как и свободного доступа к точкам, откуда они могут обозреваться. А далее автор вскрывает и другой важнейший аспект формирования комфортности архитектурно-пространственной среды для потребителя – необходимость свободной ориентации в пространстве города. Утилитарно-практические взгляды К. Линча подтверждаются и теорией архитектурной композиции. Так, Л. И. Кириллова называет возможность свободной ориентации в городской среде, ясность построения градостроительного объекта и создание визуальной непрерывности, позволяющей получить ясное представление о маршруте, функциональной основой структурности как одного из исходных положений теории композиции в современной архитектуре. Формированию такой визуальной непрерывности, по мнению Л. И. Кирилловой, служит общегородская доминанта или система доминант разных иерархических уровней. Структурность позволяет человеку понимать, а значит принимать окружающую его градостроительную среду. К подобным выводам приходит и В. Л. Антонов [7, с. 31]. Он полагает, что чувственное осознание целостности среды, объединяющей локальные маршруты, возможно лишь на основе метафорического обобщения впечатлений от каждого из них. Для выполнения синтезирующих функций должна существовать «мощная» доминанта городского ландшафта, которая способна «охватить то распадающуюся, то собирающуюся перед нашим умственным взором динамическую мозаику» городского ландшафта. Эстетическая целостность города является результатом памятных сопоставлений наиболее ярких черт ландшафта. При этом особое место в формировании целостности градостроительной системы, ее гармоничного образа, как полагают многие архитекторы, занимают именно природные, естественные акценты, ибо, как отмечает И. В. Жолтовский, природный фактор всегда сильнее архитектурного. «Как бы органична ни была сама по себе застройка, например, Сенатской площади в Ленинграде, – говорил И. В. Жолтовский, – если бы ее композиция не была бы слита с рекой Невой, она казалась бы маленькой и не вошла бы органично в целое центра города» [8, с. 28].

Таким образом, важнейшей частью культурного ландшафта является культурно-историческое наследие, сохраняемое в виде материальных и овеществленных объектов, традиционной деятельности людей или информации. В некоторых культурных ландшафтах наследие является доминирующим, определяющим ход всех происходящих на их территории общественных процессов. Это, прежде всего, комплексные историко-культурные и природные образования, являющиеся носителями исторической памяти, связанные с местами, хранящими в себе материальные и нематериальные свидетельства исторической памяти – памятники архитектуры, археологии, этнологии, топонимы, архивные и библиографические источники, разнообразные объекты и предметы – природные и антропогенные, указывающие на связь ландшафта с историческими событиями, определившими судьбу страны, народов, ее населяющих, их культуры, а также с жизнью великих людей, внесших особо значимый вклад в становление и развитие страны. В этом случае объектом наследия становится сам культурный ландшафт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чантурия, Ю. В. Пространственная организация частновладельческого города эпохи классицизма (на примере Черчерска – резиденции графа З. Г. Чернышева) / Ю. В. Чантурия / Градостроительство архитектура и строительство. 2013. – № 2 (232). – С. 17–21.

2. Дранкевич, О. Г. Влияние природной доминанты на аттрактивность малого города / О. Г. Дранкевич // Современные технологии в сфере туризма, гостеприимства, рекреации, экскурсоведения и физической культуры : материалы Междунар. науч.-практ. конф., проводимой в рамках VIII Форума творческой и научной интеллигенции государств СНГ., Минск, 24 сент.2013 г.: в 2 ч. / Белорус. гос. ун-т физ. Культуры; редкол. : Т. Д. Полякова (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БГУФК, 2013. – Ч.1. – С. 11–13.

3. Криппендорф, К. 36 стратегий для победы в конкуренции / К. Криппендорф. – С. П. : «Питер», 1-е изд. – 2005. – 256 с.
4. Дешко, А. Т. Природная доминанта как формообразующий фактор архитектурной композиции градостроительских систем. Научно-технический сборник № 66. – С. 90–95.
5. Вентури, Р. Сложность и противоречия в архитектуре / Р. Вентури. – Нью-Йорк, 1966. – С. 620.
6. Иконников, А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве / А. В. Иконников. – М. : КомКнига, 2006. – 352 с.
7. Кириллова, Л. И. Основные принципы композиции в современной советской архитектуре / Л. И. Кириллова // Теория композиции в советской архитектуре. – М. : Стройиздат, 1986. – С. 56–61.
8. Жолтовский, И. В. Проекты и постройки / И. В. Жолтовский. – М. : Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1955. – С. 28.

Карнеева К. В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

КУЛЬТУРНЫЯ І ЦЫВІЛІЗАЦЫЙНЫЯ ПРАЦЭСЫ ПАЧАТКУ ІІІ ТЫСЯЧАГОДДЗЯ

Актуалізацыя праблематыкі нацыянальнай і цывілізацыйнай ідэнтычнасці з’яўляецца асноўнай парадыгмай культурнага поля новага тысячагоддзя. Змены глабальнага характару, якія адбываюцца ў сучасным свеце, выяўляюцца ў драбненні адных цывілізацый і ўзбуйненні іншых. Сучасная цывілізацыйная экспансія ажыццяўляецца ў першую чаргу на культурнай (уключаючы эканоміку і мастацтва) глебе.

Адным з прыхільнікаў тэорыі лакальных цывілізацый быў заснавальнік генетычнага падыходу да гісторыі нямецкі асветнік І. Гердэр (1744–1803). Фарміраванне чалавечага ў чалавеку вучоны абумоўліваў традыцыямі і звычаямі народа, якія засвойваюцца індывідам праз сям’ю і навучанне. Менавіта такім чынам перадаюцца асноватворныя ідэі веры, маральныя ідэалы. Сукупнасць духоўных каштоўнасцей, выяўленая ў мове, рэлігіі і мастацтве, і ёсць культура народа.

М. Я. Данілеўскі вызначаў паняцце «цывілізацыя» як культурна-гістарычны тып грамадства, які фарміруецца ў межах асаблівых лакальных сацыякультурных цэласнасцей і мае адзіныя каштоўнасна-сэнсавыя ідэалы, уключаючы сукупнасць непаўторных рыс рэлігійнага, сацыяльнага, эканамічнага, палітычнага, навуковага, мастацкага, побытавага і прамысловага развіцця.

Цывілізацыя – гэта свайго роду свет культуры «ў прадметах», свет ідэнтыфікацыі і сацыялізацыі індывіда. Паняцце «цывілізацыя» ўключае ў сябе не толькі ўзровень матэрыяльнага дабрабыту, але і духоўнага, інтэлектуальнага развіцця. У станаўленні цывілізацыі вялікую ролю адыгрывае адзіная (ці падобная) мова, а таксама агульнае інфармацыйнае поле.

С. Хантыгтан (1927–2008) выказаў здагадку, што будучыня чалавецтва звязана не з пабудовай адзінай планетарнай цывілізацыі, а з непрымірымым сутыкненнем і барацьбой розных. Вызначаныя ім чатыры цывілізацыі, структураўтваральным элементам якіх з’яўляюцца сусветныя рэлігіі (будызм, індуізм, хрысціянства і іслам), уступаюць у канфрантацыйныя адносіны ў эканамічнай, палітычнай і ідэалагічнай сферах жыцця.

Кожная цывілізацыя мае свой гістарычны і лакальны цэнтр, у якім яе сацыякультурныя прыкметы вызначаюцца найбольш відавочна. Далей яна развіваецца або можа трансфармавацца пад уплывам знешніх ці ўнутраных фактараў. У якасці прыкладу можна прывесці культуру Кіеўскай Русі, на аснове якой узніклі беларускі, рускі і ўкраінскі этнасы і, як лічыць шэраг даследчыкаў, усходнеславянская цывілізацыя ў цэлым [3; 8].

Важнай уласцівасцю станаўлення і развіцця цывілізацыі з’яўляецца тэндэнцыя да яе пашырэння. Абмежавальнікам тут выступаюць геаграфічныя, кліматычныя і дэмаграфічныя ўмовы, а таксама наяўнасць суседніх цывілізацый. Пашырыўшыся за межы сваіх магчымасцей, цывілізацыя можа загубіць сябе або ўвайсці ў фазу перафармацірававання, сведчаннем чаго выступае старажытнарымская цывілізацыя.

На думку дырэктара Інстытута эканамічных стратэгій, члена-карэспандэнта РАН Б. М. Кузыка і акадэміка РАПН Ю. У. Якаўца, у XXI–XXIII стст. увойдзе дванаццаць лакальных цывілізацый пятага пакалення: заходнееўрапейская, усходнееўрапейская, руская, кітайская, паўночнаамерыканская, лацінаамерыканская, акіянічная, індыйская, японская, араба-мусульманская, будыйская, афрыканская [5].

Цывілізацыйная ідэнтычнасць заснавана на агульнасці асноватворных каштоўнасцей, норм паводзін, падобнай карціне свету. Агрэсіўная культурная экспансія іншай цывілізацыі з’яўляецца папярэднікам гуманітарнай катастрофы для аўтахтонных народаў, бо цягне за сабой маргіналізацыю і размыванне этнасу ў чужародным асяроддзі.

У сучасных умовах панавання інстытуцыйнай эканомікі, перавагі сацыяльна-палітычнай структуры дзяржавы як спосабу эфектыўнай арганізацыі жыцця грамадства вызначаюць дамінаванне дадзенага соцыуму ў канкурэнтнай барацьбе ў эканамічнай, тэхналагічнай і культурнай сферах на сусветнай арэне. Таму так важна ўмоўна справядлівае, вызначанае аб’ектыўнымі прычынамі фарміраванне сацыяльнай іерархіі і актыўная пазіцыя эліты ў сферы глабалізацыі (у навуцы, эканоміцы, спорце, мастацтве) як аснова канкурэнтаздольнасці грамадства і магчымасць уплываць на далейшы ход падзей у сусветнай гісторыі.

Асноўным сродкам абароны культурнага поля і традыцыйных каштоўнасцей з’яўляецца мова, што набывае асаблівую важнасць у сувязі з інтэграцыйнымі працэсамі ў глабалізаваным свеце, а таксама дапамагае кантраляваць інфармацыйнае поле ад тэндэнцыйнай падачы інфармацыі замежнымі медыйнымі каналамі.

Візуальна відавочная цывілізацыйная дыферэнцыяцыя выяўляецца ў прадметна-прасторавым асяроддзі. Яе аб’екты рэтрансліруюць менталітэт і каштоўнасныя арыентацыі цывілізацыі, насычаючы прастору энергаінфармацыйнымі камунікатыўнымі знакамі [2; 6].

Механізмы горадафарміравання ствараюцца пад уплывам сацыяльных, эканамічных, палітычных і

аксіялагічных прыярытэтаў у грамадстве. Ва ўмовах рынкавых адносін гарадское землекарыстанне з’яўляецца адной з асноўных крыніц даходаў у мясцовы бюджэт. Мэта генеральнага плана – вызначэнне агульнай стратэгіі сацыяльна-эканамічнага і тэрытарыяльнага развіцця; вызначэнне аптымальнай планіровачнай структуры; аптымізацыя сістэмы грамадскага абслугоўвання, транспартнай і інжынернай інфраструктур; доўгатэрміновае планаванне інвестыцыйных працэсаў на праектаванай тэрыторыі [4].

У сучасным грамадстве на стадыі трансфармацыйнай эканомікі найважнейшую ролю ў стварэнні прадметна-прасторавага асяроддзя адыгрывае дэвелапмент нерухомасці як комплексная сістэма кіравання будаўнічымі, інжынернымі і інвестыцыйнымі праектамі. У дэвелапменце вылучаюць чатыры стадыі развіцця: перадпраектную; праектавання (уключае распрацоўку фінансавай схемы); будаўніцтва; рэалізацыі і эксплуатацыі [1].

Паколькі асноўнай задачай дэвелапера з’яўляецца атрыманне выгады, для якаснага фарміравання асяроддзя важна максімізаваць гэты прыбытак у доўгатэрміновай стратэгічнай перспектыве. Супярэчнасць паміж атрыманнем прыбытку ад хуткаакупных праектаў і развіццём якаснага экалагічнага і эстэтычна-каштоўнага асяроддзя можна паспрабаваць згладзіць адміністрацыйнымі мэтадамі. Так, узбуйненне дэвелaпераў адміністрацыйным шляхам дазволіць ускласці на іх больш маштабныя і доўгачасовыя праекты (напрыклад, комплексную рэканструкцыю мікрараёнаў ці нават раёнаў з усёй спадарожнай інжынернай і сацыяльнай інфраструктурай).

Рынак нерухомасці лакалізаваны, паколькі каштоўнасць яго аб’ектаў у значнай ступені залежыць ад знешняга асяроддзя (палітычнага, эканамічнага, сацыяльнага, экалагічнага). З пункту гледжання сацыяльнага падыходу, інфраструктура рынку нерухомасці – гэта набор механізмаў для эфектыўнага вырашэння сацыяльных задач.

Патэнцыял развіцця тэрыторыі заключаецца ў эстэтычнасці і экалагічнасці, і такі падыход прыцягвае актыўныя плацежаздольныя групы насельніцтва. Узвядзенне жылля павышанай камфортнасці таксама спрыяе вырашэнню жыллёвых праблем малазабяспечаных катэгорый насельніцтва, паколькі ў выніку натуральнай міграцыі вызваляецца і значна таннее жыллё эканом-класа.

Якаснае паляпшэнне асяроддзя заключаецца ў стварэнні прасторы з развітай сацыяльнай інфраструктурай, у якую ўваходзяць прыдомавыя тэрыторыі з зялёнымі насаджэннямі (доля азелянёных тэрыторый у жыллёвых утварэннях не павінна быць менш за 30 %), добры від з акна, падземны паркінг або дастатковай змяшчальнасці паркоўка для аўтамабіляў, дзіцячыя і зімовыя сады, медцэнтры, басейны, крытыя ўсесезонныя пляцоўкі для гульнявых відаў спорту ў зоне крокавай даступнасці і, з улікам павелічэння ў Беларусі колькасці пажылых людзей, абсталяванае безбар’ернае асяроддзе.

Мінск вызначаецца кампактнасцю і мае адну з самых высокіх у Еўропе шчыльнасць насельніцтва на квадратны метр. Гэта абумовіла мінімалізацыю азелянёных зон, што прыводзіць да парушэння паветраабмену ў экалагічных калідорах і істотна павышае антрапагеннае ўздзеянне на наваколле. Вертыкальна-экстэнсіўнае засваенне Мінска прывяло да рэгулярнага ўтварэння аўтамабільных затораў.

У сітуацыі амаль поўнай адсутнасці ўчасткаў для забудовы ў межах горада марнатраўным і неэфектыўным выглядае будаўніцтва псеўдаэканамічных аб’ектаў, якія не маюць эстэтычнай і стратэгічнай каштоўнасці і, да таго ж зніжаюць рэпрэзентатыўнасць горада і краіны ў цэлым.

Праблемная сітуацыя складваецца ў Мінску ў выніку высакашчыльнай хаатычнай кропкавай забудовы псеўдакамфартабельным шматпавярховым жыллём. Да адсутнасці ансамблевага і кампазіцыйнага супадпарадкавання далучаецца парушэнне прадметна-прасторавай кампазіцыі, у прыватнасці, знішчэнне сквераў і азелянення тэрыторый, адсутнасць элементаў безбар’ернага асяроддзя, жылых двароў і дзіцячых пляцовак, катастрафічны недахоп парковачных месцаў. Такое стаўленне да засваення свабодных участкаў прыводзіць да ўкладання значных інвестыцый у стварэнне дэпрэсіўнай асяроддзя з поўным наборам сацыяльных праблем.

Перспектыўнай мадэллю развіцця Мінска з’яўляецца фарміраванне агламерацыі з высакахуткаснай сувяззю з гарадамі-спадарожнікамі, а таксама комплексная мадэрнізацыя, рэканструкцыя і рэгенерацыя ўжо засвоеных тэрыторый. Міжнароднаапрабаваная практыка стварэння рэпрэзентатыўных аб’ектаў дасць магчымасць надаць гораду большую сацыяльна-палітычную вагу і прыцягнуць істотныя інвестыцыі.

У апошні час у Мінску ўзнікаюць спробы стварыць локусы іміджавай архітэктуры. Архітэктурная майстэрня «Вараб’ёў і партнёры» ўзвяла каля ракі Свіслач адміністрацыйны будынак з запрашальнай вестыбюльнай зонай у выглядзе «крышталя калійнай солі» вышынёй 41 м. Для шклення аб’екта ўпершыню ў рэспубліцы ўжыты структурныя шклопакеты з усталяванай афарбаванай металічнай сеткай у структуры вонкавага трыплексу.

Знойдзенае архітэктарам А. А. Вараб’ёвым рашэнне, якое практычна не мае аналагаў у сучаснай архітэктуры, надало запамінальнае аблічча будынку. Шкло "чырвонага" колеру змяняе свае адценні і насычанасць у залежнасці ад асветленасці, пры гэтым забяспечвае натуральны спектр асвятлення, а ўнутры ўспрымаецца практычна празрыстым.

Варта адзначыць і яшчэ адзін ансамбль, які будуецца на праспекце Незалежнасці і ў якім чытаецца стыль майстроў, што маюць сусветнае прызнанне, – Сяргея Чобана і Сяргея Кузняцова, аўтараў праекта і кіраўнікоў архітэктурнага праектнага бюро «СПІЧ» (SPEECH).

Шматфункцыянальны комплекс складаецца з чатырох асобна размешчаных будынкаў, звязаных адзінай падземнай прасторай. На першым і другім узроўнях «стылабата» знаходзяцца паркоўкі, сэрвісныя і тэхнічныя памяшканні. У комплекс уваходзіць гасцініца, два жылыя будынкі з кафэ і крамамі, офісны будынак (бізнес-цэнтр класа «А») вышынёй паверха 4,2 м, з кафэ-сталовай і гандлёвымі памяшканнямі.

На этапе распрацоўкі архітэктурнай канцэпцыі аб'екта праекціроўшчыкамі SPEECH ў першую чаргу абмяркоўвалася пытанне «правільнага старэння» будынка, з улікам прымянення даўгавечных матэрыялаў для яго ўзвядзення. Дзякуючы скрупулёзна вытачаным, у тым ліку і крывалінейным элементам абліцоўвання з натуральнага каменю ўзмацняецца ўражанне «скульптурнай пластыкі» фасада. Праекціроўшчыкі і мантажнікі дасягнулі такога эфекту, што фасад успрымаецца складзеным з «цяжкавагавых каменных мас». Ужыты вапняк з партугальскага кар'ера прайшоў неабходныя выпрабаванні ў цэнтры ГП «Інстытут НДІБМ» на мароза- і солеўстойлівасць.

Пры працы з дэталямі і матэрыяламі асаблівую ўвагу архітэктары надалі стварэнню адчування, быццам «шкленне вісіць у паветры». Дзякуючы аб'яднаным вітражам, якія ахопліваюць два паверхі, вышыня будынка візуальна скарачаецца практычна ў два разы. За кошт прымянення шклення без бачных гарызантальных рассечак ствараецца эфект «здвоеных паверхаў».

Нягледзячы на намаганні аўтараў надаць комплексу сумаштабнасць навакольнай забудове, ён даволі груваcткі, актыўна ўрываецца ў відавую перспектыву праспекта пры спуску ад плошчы Перамогі да Кастрычніцкай і згладжвае эфектны перапад рэльефу на дадзеным участку. Агульная стылістыка аб'екта нагадвае будынкі Лангбарда, што дазваляе яму больш-менш упісацца ў кантэкст забудовы сталіцы.

Светапразрыстыя фасады ўсіх будынкаў распрацаваны ў адзіным архітэктурным стылі. Даволі вузкія ў маштабе, а ў рэальнасці вялізныя вітражы вышынёй у два паверхі з непразрыстымі супрацьпажарнымі зонамі ў частцы перакрыццяў, аб'яднаныя ў адзіныя зашклёныя модулі, якія чаргуюцца з міжаконнымі па шырыні і падзяляюць паясы з натуральнага каменя паміж паверхамі па вышыні. Запаўненне міжаконняў зашклёных фасадаў – загартаванае эмаліраванае шкло з унікальным для кожнага будынка ўзорам.

У адпаведнасці з ідэяй архітэктараў пры рэалізацыі падвойных зашклёных фасадаў офіснага будынка вялікапамернае вонкавае шкло вітражоў размяшчаецца практычна ў адной плоскасці з каменем. Нахільныя шкляныя «рэбры-ламелі» адыгрываюць ролю гарызантальных адсечак у верхняй і ніжняй частках гіганцкіх светапразрачных канструкцый, аднак іх асноўнае прызначэнне – цыркуляцыя вонкавага паветра для вентыляцыі памяшканняў, што паступае ўнутр між шклянымі прасторамі і праз адчыняемыя створкі вокнаў унутранага цеплаізалюючага контуру, а таксама адвод адпрацаванага паветра вонкі.

Для шклення вонкавай ніткі падвойнага фасада выкарыстоўвалася загартаванае прасветленае шкло з нізкім утрыманнем жалеза з унікальным максімальным памерам (2600 х 5550 мм).

Прыцягненне да праектавання значных аб'ектаў вядомых архітэктараў становіцца агульнасусветнай практыкай: Санцьяга Калатрава працаваў над спартыўным комплексам у Афінах, Турын запрашаў Нормана Фостэра, Рэнца Піяна, Араты Іодзакі. Стварэнне ўнікальных архітэктурных збудаванняў як сродак атрымання прызнання ў свеце і прыцягнення турысцкіх патокаў выкарыстоўваецца ў Абу-Дабі: для забудовы выспы Саадыят былі запрошаны пяць лаўрэатаў Прытцкераўскай прэміі: Фрэнк О. Геры, Тадао Андо, Заха Хадзід, Жан Нувель, Норман Фостэр [7].

Такім чынам, да пачатку трэцяга тысячагоддзя можна канстатаваць завяршэнне працэсу глабалізацыі і пераход яго на новую прыступку культурных узаемадзеянняў і экспансій. Бачным полем, на якім разгортваецца цывілізацыйная канкурэнцыя, з'яўляецца прадметна-прасторавае асяроддзе. Якаснае паляпшэнне яго ўласцівасцей абумоўлівае не толькі локус іміджавай рэпрэзентатыўнай архітэктуры, але і комплексная сістэма кіравання інвестыцыйна-будаўнічымі праектамі на горадабудаўнічым узроўні.

ЛІТАРАТУРА

1. Асаул, А. Н. Экономика недвижимости / А. Н. Асаул. – СПб. : Питер, 2013. – 416 с. : ил.
2. Захарына, Ю. Ю. Сучасная архітэктура Беларусі: эвалюцыя мастацкіх вобразаў у сусветным кантэксце / Ю. Ю. Захарына ; НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 371 с. : іл.
3. История мировых цивилизаций / под науч. ред. Г. В. Драча, Т. С. Паниотовой. – М. : КНОРУС, 2012. – 464 с.
4. Иодо, И. А. Градостроительство и территориальная планировка / И. А. Иодо, Г. А. Потаев. – Ростов н / Д. : Феникс, 2008. – 285 с. : ил.
5. Кузык, Б. Н. Цивилизации: теория, история, диалог, будущее / Б. Н. Кузык, Ю. В. Яковец. – М. : Институт экономических стратегий, 2006. – Т. 1–2.
6. Локотко, А. И. Архитектура Беларуси в европейском и мировом контексте / А. И. Локотко. – Минск: БелЭн, 2012. – 432 с. : ил.
7. Потаев, Г. А. Ансамбли и антиансамбли / Г. А. Потаев // Архитектура и строительство. – 2014. – № 3. – С. 74–78.
8. Современные глобальные трансформации и проблема исторического самоопределения восточнославянских народов / Ч. С. Кирвель [и др.] ; Гродненский гос. ун-т им. Я. Купалы ; под ред. Ч. С. Кирвеля. – 3-е изд., перераб. и доп. – Минск : Четыре четверти, 2010. – 548 с.

Карпянкова М. Л.

(Рэспубліка Беларусь, Мінск)

СІНТЭЗ МАСТАЦТВАЎ У БЕЛАРУСКІМ ДОЙЛІДСТВЕ 1945–1950-Х ГГ. МАСТАЦКІ МЕТАЛ І АРХІТЭКТУРА

Мастацкі вобраз архітэктуры Беларусі 1945–1954-х гг. мае сінтэтычны характар: ён увабраў ў арсенал сваіх сродкаў мастацкай выразнасці не толькі непасрэдна архітэктурную мову, але і спецыфіку дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, і рэалістычныя вобразы круглай скульптуры. Мастацкі вобраз у архітэктуры Беларусі 1945–1950-х гг. Значна ўзбагачаецца дзякуючы актыўнаму выкарыстанню архітэктурна-дэкартыўнай пластыкі з металу.

У распрацоўцы малюнкаў для металічнага дэкору архітэктары нярэдка звярталіся да паўтарэння ўзораў знакамітых агароджаў Санкт-Пецярбурга. Акрамя таго, для многіх дэкаратыўных кратаў першаасновай сталі творы беларускага народнага кавальства і спадчына нацыянальнага прафесійнага манументальна-дэкаратыўнага мастацтва (дэкор магнацкіх палацаў, могілкавыя агароджы, крыжы). Пераемнасць

нацыянальных матываў праглядаецца не столькі ў тэхналогіях вырабу, колькі ў формах, бо ў пасляваенны час пераважна ўжываліся некалькі іншыя віды апрацоўкі металу (напрыклад, электразварка). У архітэктуры Беларусі часта сустракаецца металічны дэкор літы і «слясарнай работы» з каванымі дэталямі. Большасць агароджаў цэнтра сталіцы выканана ў тэхніцы ліцця, таму дэкор мае мяккія аплаўленыя абрысы. Металічныя літыя вырабы адначасова і пластычныя, і дастаткова масіўныя. Каваны метал дае больш рэзкія і дакладныя абрысы, плоскія грані і вострыя канты. У каваных вырабах заўжды адчуваецца спецыфіка гэтай тэхнікі. Вырабы «слясарнай работы» з металічных палосак адрозніваюцца сілуэтнасцю і графічнасцю малюнка.

Металічныя брамы ў пасляваеннай архітэктуры Беларусі маюць яскравае падабенства з творамі народнага мастацтва. Пруты ў брамах пераважна ўяўляюць сабою камбінацыю вертыкальных і некалькіх гарызантальных цяг, упрыгожаных сістэмай S- і C-падобных завіткоў. Вертыкальныя цягі завяршаюцца пікападобнымі канцамі або «шышачкамі».

Вар'іраванне элементаў у межах адной стылістыкі надае разнастайнасць архітэктурна-мастацкаму вобразу будынка і прасторы вакол яго. Падобныя прыклады сустракаюцца ў металічным дэкоры брам паміж дамамі па вул. Чырвонай, 1 і 3; К. Маркса, 24; Леніна, 9 і 11, Камуністычнай, 4 і 2 завул. Бранявым, 11 і 13 у Мінску. Металічныя агароджы ў выглядзе кампазіцыі з вертыкальных прутоў і сіметрычна размешчаных S-падобных завіткоў унізе і шэрагу колаў, упісаных у паласу з гарызантальных прутоў наверсе ўжыты ў дэкоры балконаў магілёўскіх жылых дамоў (вул. Піянерская, 50).

Цікавы і вельмі густоўны варыянт малюнка агароджы выкарыстаны ў арцы сталічнага дома па вул. Першамайскай, 5. Перакрыжаванне тонкіх прутоў стварае сеткаваты ўзор у выглядзе ромбаў рознай формы, а месцы прыпою прутоў дэкараваны дэталямі ў выглядзе маленькіх шарыкаў. Паўкружжа аркі, запоўненае ажурнай металічнай пластыкай, нагадвае нам вобразы старажытных архітэктурных помнікаў (матыў «палацавасці»). У падобнай стылістыцы з гістарычнымі алюзіямі выкананы краты круглага дэкаратыўнага акенца ў доме па вул. Куйбышава, 21 у Мінску.

Прыкладам спалучэння савецкіх і народных матываў з'яўляюцца выкананыя з металу навершы агароджаў у форме пяціпрамянёвых зорак. Зорка ўваходзіць у кола народнай салярнай сімволікі, у савецкай архітэктуры яе адлюстраванне – гэта папулярны сімвал. Зорка часта была ўпісана ў кола і аздоблена «дадатковымі» завіткамі. Як выразны прыклад інтэрпрэтацыі народных традыцый можа быць разгледжаны дэкор брамы ў двары па вул. Чырвонай, 5 у Мінску. Тут ужываецца выява савецкай зоркі з падвоеным контурам, якая дапоўнена раслiннымі матывамі. Зорка ўпісана ў кола і з'яўляецца кампазіцыйнай дамінантай брамы. Яе маляўнічы ажурны сілуэт прыгожа ўвенчвае кампазіцыю. Пруты агароджы аздоблены валютападобнымі завіткамі.

Яшчэ адной кропкай судатыкнення савецкага архітэктурнага дэкору з народным самадзейным мастацтвам з'яўляюцца вадасцёкі. Металічныя вадасцёкі, як элемент вясковага будаўніцтва, становяцца папулярнымі толькі ў пачатку XX ст. Асабліва часта яны сустракаюцца на брэсцкім Палессі, дзе іх распаўсюджанне звязана з гарадскімі (Столін, Давыд-Гарадок, Пінск) уплывамі яшчэ з XIX ст [1, с. 164]. Вадасцёкі выраблялiся ў тэхніцы прасечкі (у народным побыце ў гэтай тэхніцы часцей за ўсё аздабляліся скрыні). Як відавочна, на прыкладзе дэкора будынка па вул. К. Маркса, 45 або жылых дамоў на пл. Перамогі ў Мінску вадасцёкавыя трубы амаль поўнасцю паўтараюць канструкцыю і кампазіцыю народных. Аднак, кветачныя матывы заменены на савецкія – пяціканцовыя зоркі. У будынку па вул. К. Маркса вадасцёк упрыгожаны гафрыраванымі палосамі з металу, уверсе пераходзіць у чатырохгранны водапрыёмнік, які завершаны ажурнай балюстрадай. У вясковым доме карункавы вадасцёк гарманічна злучаўся з зубчастай нарэзкай бляхі па краі даху. У мінскіх будынках вадасцёк спалучаецца з класічнай стылістыкай дэкору карнізу (дэнтыкулы, разеткі, лісце аканту) і сціплай металічнай балюстрадай-агароджай на даху.

Слабейшыя сувязі з народным мастацтвам назіраюцца ў металічным дэкоры, выкананым у тэхніцы чыгуннага ліцця. З «народных» элементаў тут можна знайсці характэрныя завяршэнні вертыкальных цягаў у выглядзе пік. Напрыклад, такі малюнак мы сустракаем у «літой» браме жылога дома ў раёне пл. Перамогі ў Мінску. Тут дамінуе вертыкальны рытм дэкору, вельмі падобны на аздабленне могілкавых агароджаў. Вострыя сілуэты пікаў падкрэсліваюць вертыкалізм кампазіцыі.

Не толькі прыёмы і формы традыцыйнага народнага кавальства, але і «класічныя» матывы ўтвараюць спецыфіку вобразнасці металічнага дэкору беларускай архітэктуры. Асабліва шмат яскравых прыкладаў мы можам знайсці ў архітэктуры сталіцы. Лінія забудовы пр. Незалежнасці перарываецца папярочнымі вуліцамі, а разрывы запаўняюцца скверамі з агароджамі і малымі архітэктурнымі формамі. У скверы імя Ф. Дзяржынскага ад стадыёна «Дынама» да праспекта праезная частка была адасоблена агароджай. Асноўны матыў малюнка агароджы – гэта авальныя балясіны, па сярэдзіннай лініі якіх размешчаны невялікія медальёны ў выглядзе кола з бутонамі. Акрамя таго, на бульвары былі ўстаноўлены адмысловыя лаўкі, металічныя урны з рэльефным малюнкам, ліхтарныя мачты. Улетку, у атачэнні зеляніны дрэваў і клумбаў, гэты куток цэнтра вельмі добра падыходзіў для адпачынку. Малюнак разгледжаных агароджаў быў вельмі зручным для тыпавога выкарыстання з-за нейтральнасці матываў і лаканічнасці. Падобныя агароджы ўжываліся ў розных раёнах Мінска: на вул. Бабруйскай, М. Горкага, Я. Купалы.

У дэкоры балюстрады падпорнай сценкі на Кастрычніцкай пл. былі скарыстаны дарагія матэрыялы: чырвоны граніт, чыгуннае ліццё. Балюстраду з боку праспекта Незалежнасці ўпрыгожвалі маналітныя чыгунныя ўстаўкі. Задумкай аўтара было стварыць дэкаратыўны кантраст паміж абрысамі гранітных балясін і ліццём манументальных рэльефных пано. На іх адлюстраваны кампазіцыі са сцягоў і атрыбутаў працы, якія сімвалізавалі працоўную славу савецкага народа. Такое выкарыстанне матэрыялаў было нестандартным, бо звычайна металічныя краты рабілі ажурнымі, а каменныя дэталі, наадварот, маналітнымі [2, с. 252].

Агароджа гэтага ж скверу з бакоў вул. Энгельса, К. Маркса і Чырвонаармейскай мела іншы малюнак. Яна ўяўляе сабою шэраг невялікіх звенняў з квадратных філёнак з ажурнымі разеткамі, пяціканцовымі зоркамі і дубовым лісцем. Выканана яна таксама з чыгуна, пафарбавана ў чорны колер, дэталі імітаваны пад бронзу. Малюнак яе буйны і кідкі, некалькі не ўпісаны ў маштаб. Гэтая агароджа створана па матывах санкт-пецярбургскіх балконных агароджаў [3, с. 253].

Выразны металічны дэкор упрыгожвае мост праз раку Свіслач у Мінску. Яго парэнчы ўяўляюць сабою шэраг простых па форме каменных тумб, паміж якімі размешчаны літыя агароджы. Архітэктары моста М. Парусьнікаў і Г. Баданаў звярнуліся да помнікаў мінулага і выкарысталі вядомыя матывы агароджы Лебядзінага моста ў Санкт-Пецярбурзе, якія былі спраектаваны Карлам Россі ў перыяд пасля перамогі Расіі над Напалеонам, і таму былі насычаны атрыбутамі вайны і перамогі. Дэкор мінскіх парэнчаў складаецца з дэкаратыўных паяскоў з выявай пяціканцовай зоркі, спалучаных ажурным малюнкам цэнтральнай круглай разеткі, упрыгожанай ампірнымі пальметамі і пікамі, абвітымі лаўровым лісцем.

Багатым дэкорам адрозніваецца металічная агароджа Кіраўскага моста ў Віцебску. Кампазіцыя агароджы складаецца з металічных слупкоў з шарыкамі наверсе, дэкору ў выглядзе колаў, якія перасякаюцца паміж сабой, і рэльефных уставак з савецкай ваеннай сімволікай: іх малюнак складаецца з выяў сцягоў і стужак, шчытоў і лаўровых галін, зорак і коп’яў.

Парапет моста праз чыгунку ў Магілёве мае малюнак, які складаецца з паласы ўзору меандра ўверсе і сістэмы перакрыжаваных колаў у ніжняй частцы. Агароджа падзелена на сегменты, фланкіраваныя слупкамі з завяршэннем у выглядзе шышачкі.

Архітэктар М. Бакланаў быў аўтарам тыпавой агароджы, якую мы бачым вакол галоўнага корпуса Акадэміі Навук БССР у Мінску. Гэты малюнак з’яўляецца вельмі папулярным для гарадскога дэкору сталіцы, ён быў таксама ўжыты для аздобы сквера перад Беларускім політэхнічным інстытутам і вакол яго інтэрнатаў, перад дваром Мінскага галоўнага паштамта, каля Палаца культуры прафсаюзаў. Аўтар агароджы стаяў перад складанай задачай: стварыць у папулярным тады класіцыстычным стылі малюнак металічнага дэкору і згарманізаваць яго з канструктывісцкім характарам будынка галоўнага корпуса Акадэміі навук. Буйныя прапорцыі агароджы, яе масіўнасць перагукаюцца з геаметрычнымі формамі будынка. Асноўны кампазіцыйны акцэнт зроблены на верхнюю частку агароджы: там размешчаны трохчасткавы дэкаратыўны фрыз, увянчаны трохпялёсткавымі пікамі. Сярэдняя частка фрызу ўяўляе сабой раслінны арнамент, які створаны закручаным сакавітым лісцем накшталт аканту. Ніжні фрыз агароджы – гэта шэраг моцна развітых, аздобленых канцоў прутоў, якія чаргуюцца праз адзін. Дэкор брамаў надае кампазіцыі агароджы разнастайнасць. Іх створкі маюць фрамугі з пераплеценых авалаў, а зверху яны ўпрыгожаны накладнымі металічнымі лаўровымі вянкамі і пальметамі. Многія элементы агароджы ізноў-такі перагукаюцца з гістарычнымі формамі кратаў Санкт-Пецярбурга. І. Ялатамцава мяркуе, што такое шматразовае паўтарэнне эфектнай запамінальнай дэталі ў адным горадзе не вядзе да яго сапраўднага ўпрыгажэння [2, с. 256], але, на нашу думку, гэта надае цэльнасць мастацкаму абліччу гарадскога асяроддзя, якое ў Мінску пабудавана на прынцыпах ансамблевасці.

Выкарыстанне металу ў дэкоры пасляваеннай архітэктуры Беларусі не абмяжоўваецца толькі вырабам разнастайных агароджаў і брам. Напрыклад, у знешнім дэкоры будынка Дзяржаўнага ўніверсальнага магазіна ў Мінску мы бачым цікавыя металічныя дэталі: мацаванні для ланцугоў і трымальнікі для сцягоў, якія былі двух тыпаў: маленькія трохражковыя і вялікія. Маленькія трымальнікі складаюцца непасрэдна з трох конусападобных ражкоў з сеткаватым ціснennем у верхняй частцы. Яны прымацаваны да ромбападобнай пласцінкі, упрыгожанай узорам у выглядзе кветкі. Вялікія трымальнікі для сцягоў больш складаныя па канструкцыі і ўтрымліваюць матывы народнага кавальства – кампазіцыю з розных па памерах спіралепадобных завіткоў-рожак. Дадатковыя дэкаратыўныя матывы гэтых трымальнікаў – устаўкі з савецкай сімволікай, рэльефныя лаўровыя вяночкі, у сярэдзіне якіх размешчаны серп з молатам, і класічныя элементы дэкору – лісце аканту і патэры.

Вельмі часта мы можам сустрэць металічныя агароджы – парэнчы ў дэкоры балконаў у жыллёвай забудове пасляваеннага часу. Падобныя прыклады сустракаюцца не толькі ў Мінску, але і ў абласных гарадах. Мастацкі метал у дэкоры балконаў мае розную ступень «параднасці»: агароджа мае большую колькасць дэкаратаўных дэталяў на цэнтральных вуліцах і выглядае значна больш сціплай у перэферыйных раёнах гарадоў. Падобны варыянт сінтэзу архітэктуры і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва мае мастацка-вобразныя сувязі менавіта з прыкладамі народнага кавальства. Балконныя агароджы ўяўляюць сабой сістэму з вертыкальных і гарызанальных прутоў, спалучаных разнастайнымі завіткамі, маленькімі коламі з металу, і завершаныя варыяцыямі трохпялёсткавых пікаў.

Трэба адзначыць, што металічныя агароджы Беларусі 1945–1950-х гг. не заўжды мелі высокую тэхнічную якасць, мы можам заўважыць нячыстую адліўку, завусеніцы, недастаткова аб’ёмны, плоскі рэльеф. Агароджы пакрываліся фарбай цёмных колераў, часам з дэкарыраваннем бронзавым парашком. Сёння стан архітэктурна-дэкаратыўнай пластыкі з металу пагоршаны неаднаразовай перафарбоўкай без папярэдняй зачысткі дэталяў, што прывяло да «загладжвання» малюнка і яго паступовага знікнення, многія каваныя дэталі моцна пагнуліся, згубілі некаторыя элементы і відавочна патрабуюць рэстаўрацыі.

Такім чынам, выкарыстанне металічнага дэкору ў беларускай архітэктуры 1945–1950-х гг. можна назваць арыгінальным сплавам традыцый беларускага народнага кавальства, сусветнай спадчыны мастацкага металу з элементамі савецкай класіцыстычнай архітэктуры. Мастацкія акцэнты з металу надалі будынкам новыя дэкаратыўныя магчымасці і выразныя эстэтычныя якасці, значна ўзмацнілі эмацыянальнае ўспрыняцце архітэктурнага вобраза.

ЛІТАРАТУРА

1. Сахута, Я. М. Беларускае народнае мастацкае кавальства / Я. М. Сахута. – Мінск : Полымя, 1990. – 190 с.

2. Елатомцева, И. М. Очерки по истории белорусской советской станковой скульптуры / И. М. Елатомцева ; Акад. наук СССР, Ин-т искусствоведения этнографии и фольклора ; ред. Г. И. Барышев. – Минск : Наука и техника, 1957. – 119 с.

3. Елатомцева, И. М. Малые формы в архитектуре центра Минска / И. М. Елатомцева // Белорусское искусство : сб. ст. и материалов / [Акад. наук БССР], Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора ; [ред.: П. Глебка, М. Лужанин]. – Минск, 1957. – С. 248–264.

Мазур Е. С.

(Республика Беларусь, г. Могилев)

АРХИТЕКТУРА, ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО И БЛАГОУСТРОЙСТВО ГОРОДОВ МОГИЛЕВСКОЙ ГУБЕРНИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX В.

С конца XVIII – начала XIX вв. основным направлением в архитектуре белорусских городов стал стиль классицизм. Этот стиль сочетает принципы симметрии, геометризма, уравновешенность объемов, регулярность планировочных решений, простые декоративные формы. На территории белорусских земель стиль классицизм развивался под влиянием русской классицистической школы. Проектирование городов Могилевской губернии также было основано на идеях классицизма. В основном городам придавались формы прямоугольников или правильных многоугольников [2, с 532]. Прием прямоугольной планировки наиболее осуществлен в планах городов Бабиновичи, Климовичи, Мстиславль, Чаусы, Белица. Планы городов Климовичи и Мстиславль являются «идеальными» [3, с. 16]. Так как они имели строгую симметрию. В некоторых городах симметрия в планах была нарушена из-за различных культовых и других зданий. Это, например, в Копыси, Старом Быхове, Белице, Рогачеве [17, с. 174].

Важным достижением в градостроительстве Могилева явилось создание системы ансамблей общественного центра. Первый ансамбль возник на главной Торговой площади. Площадь имела форму неправильного многоугольника. Главная площадь – барочно-классицистический ансамбль в основном культового и административного назначения. Второй ансамбль – Соборная площадь находился на пересечении улицы Шкловской и территории ликвидированных рвов и валов. Этот ансамбль был создан по проекту архитекторов М. Львова и В. Стасова. Соборная площадь в плане имела форму эллипса. Центром этой площади был Иосифовский собор. Ансамбль Соборной площади был дополнен манежем (экзерцигаузером). Территория, прилегающая к зданию манежа была благоустроена: разрушены старые деревянные постройки и посажен сад, сделаны водостоки. Эти два ансамбля в Могилеве явились самыми первыми ансамблями стиля классицизма на белорусских землях [3, с. 19].

В начале XIX в. в Могилевской губернии появились новые местные органы самоуправления, устроенные по образцу Российской империи. В городе появились различные судебные и другие учреждения. Все присутственные места нуждались в размещении. Например, в Орше и Рогачеве государственные учреждения размещались в двухэтажных компактных домах. Фасады этих домов отличались своей простотой [17, с. 181]. Необходимо отметить, что в период классицизма в Могилевской губернии как и во всех белорусских городах в первой половине XIX в. все главные здания строились по проектам принципиально не отличавшихся от проектов зданий всей Российской империи [5, с. 47].

В культовом строительстве также нашел отображение стиль классицизма. Однако в некоторых культовых сооружениях наряду со стилем классицизма встречались детали и формы стиля барокко. Например, Никольская церковь в Орше. Общий вид этой церкви соответствовал установившимся принципам классицизма. Однако форма куполов Никольской церкви подобна форме куполов культовых строений стиля барокко в XVIII в [17, с. 245]. К памятникам архитектуры стиля классицизма XIX в. можно отнести церковь Иосифа в городе Могилеве. Собор был построен в простых монументальных формах. В интерьере был использован искусственный полированный мрамор. Также внутри собора была роспись, ниши со скульптурами, иконы на медных щитах [18, с. 40].

В начале XIX в. в городах Могилевской губернии были построены лечебные здания. Губернские архитекторы не всегда могли справиться с этой задачей. Поэтому к выработке планов лечебных заведений был привлечен архитектор В. П. Стасов. В 1818 г. В. П. Стасов спроектировал больницы в Могилеве, Витебске. Для могилевской больницы архитектор создал четкий симметрично построенный план. Палаты больницы были квадратными в плане. Двери палат для больных выходили в коридор. А также квадратной была баня, входящая в состав больницы [1, с. 312]. В первой половине XIX в. в Могилевской губернии были построены госпитали. Госпиталь представлял собой учреждение для лечения больных военнослужащих. В 1817 г. смоленским архитектором Ф. Фриксеном был создан проект могилевского госпиталя. В 1820 г. строительство госпиталя было завершено. Комплекс госпиталя, включал главное здание с двумя флигелями для медиков и чиновников. Главное здание было построено в стиле классицизма и напоминало дворец. За главным зданием находился парк, который опускался к реке. Также комплекс включал вспомогательные хозяйственные здания. Во внутренней планировке главного здания госпиталя не было коридоров и теплых санузлов. Все комнаты были проходными.

В 1825 г. был создан проект здания нового госпиталя. Здание нового госпиталя, построенного в 1830 г. было размещено напротив старого госпиталя. Планировка госпиталя отличалась от планировки 1817 г. Например, посреди здания был устроен освещенный коридор. По сторонам коридора находились одинаковые палаты, были построены теплые санузлы. Над входом главного здания находился аттик с рельефом двуглавого орла. Однако новый госпиталь из-за некачественного кирпича уже в 1835 г. находился в крайней степени ветхости. А через 10 лет принято решение его разобрать [6, с. 49].

В 1849 г. утвержден проект следующего нового госпиталя в Могилеве. В главном корпусе находились помещения только лечебного назначения. За главным зданием располагался большой сад. Также комплекс

нового госпиталя включал аптеку, пекарню, квартиры служащих [6, с. 50].

Необходимо отметить, что, несмотря на то, что гражданского населения в городах Могилевской губернии было больше, чем военного, постройке больницам было отведено мало внимания. Проектирование и строительство больниц и богаделен по сравнению с военными госпиталями часто задерживалось, сметы урезались.

В первой половине XIX в. в городах Могилевской губернии существовала пожарная служба. Для функционирования пожарной службы были построены пожарные сараи с конюшнями. Пожарные сараи с колончи были в городах Климовичи, Чаусы, Могилеве [10, 11]. В Могилеве находилась тюрьма. В 1820-е гг. она представляла собой одноэтажное четырехугольное здание. В центре одной из стен находились ворота. Камеры в тюрьме были достаточно большими. В Могилевской губернии строили различные учебные заведения. Например, в Быхове здание для двухклассного училища было двухэтажным. Но очень простым и деревянным. Это здание не отличалось от жилого дома. На первом этаже по сторонам сеней находились классы, на втором этаже – квартиры учителей. Одноклассные приходские училища были еще более простыми. Например, деревянное одноэтажное училище в Копыси по внешнему виду и планировке было похоже на жилой дом. С одной стороны сеней находился класс, с другой – квартира учителя [4, с. 92]. Однако не для всех училищ строились новые дома. Некоторые из них находились в наемных домах или упраздненных католических монастырях или в других зданиях. Например, в 1830 г. могилевская гимназия размещалась в здании, ранее отведенном для портупей-прапорщиков. Уездные училища в Орше и Мстиславле размещались в бывших иезуитских строениях. В Черикове и Рогачеве училища располагались в наемных зданиях [4, с. 83].

Также увеличивается количество каменных домов в Могилевской губернии. Если в 30-х гг. XIX в. каменных было 132 дома, то в 50-х гг. XIX в. уже 381 каменный дом. Однако количество деревянных домов в Могилевской губернии было большинство: в 30-х гг. XIX в. деревянных было 6332 дома, а в 50-х гг. XIX в. – 7776 домов. В центре города в основном находились доходные дома, квартиры в которых сдавались внаём. Часто дома более богатых горожан были двухэтажными. На первом находилась лавка, на втором – жилые комнаты владельцев дома. Например, в 1859 г. мещанин Закощанский построил в городе Мстиславле каменный 2-этажный дом с лавкой. Основное здание было двухэтажным. Между этажами находилась лестница. Вероятно, первый и второй этажи дома занимали жилые комнаты. Здание лавок находилось сбоку от основного здания. Оно было одноэтажным, имело свою отдельную крышу и состояло из четырех прямоугольных ячеек-лавок. Крыша лавки была двухскатная [12, л. 3]. Бедная часть населения строила свои дома в низине Днепра, в оврагах. До нашего времени в городе Могилеве сохранился жилой дом, построенный еще в 1790 г. Дом каменный двухэтажный, построен в стиле классицизма. Все комнаты дома разные по форме. Стены прорезаны прямоугольными оконными проемами, центральная часть главного фасада имеет вверху треугольный фронтон.

В Могилевской губернии находились различные предприятия. Архивные источники сохранили описания некоторых из них. Например, в городе Быхове у князя Сапеги находилась пивоварня. Она была построена из брусьев с двумя дымовыми трубами на крыше. Над котлом, в котором варили пиво, находился небольшой каминок для освещения в вечернее время пивоварни. Винокуренный завод помещика Вьюна был построен из круглого соснового бревна. На заводе находился чулан для хранения водки, рукав для отвода водки. Лесопильный завод построен из бруса дерева. Находился на плотине реки Грезе в Быхове. При заводе находилась пристройка из круглых бревен для водяного колеса. В комплекс строений стекольного завода входили: жилой дом, амбар, конюшня, сарай, кузня, сам завод, гончарня, столярня и другие [15, лл. 163–189]. Для охлаждения и сохранности напитков были ледники. Ледники строились из бревен. Двери ледника были на железных петлях с внутренней задвижкой. В центре сруба хранилось пиво. Также в леднике было место, обитое песком для складки льда. Крыша ледника могла быть покрыта соломой. Иногда ледники могли вырывать в землю. Вокруг ледника сажали деревья для большей прохлады. Лед в ледник возили в ясную и холодную погоду с рек. Лед при закладке в ледник пересыпали снегом с солью и селитрой [7, с. 195].

В городах находились бани [13, л. 9; 13, л. 53]. Они строились из бревен с дымовой трубой на крыше. Потолок и пол были построены из досок. В банях находились лавки для мытья. Возле бани мог находиться небольшой сарай. Внизу бани – погреб. Бани имели окна со стеклом и маленькие без стекла [16, лл. 173–202].

Также в городах были построены мельницы. Некоторые приводились в движение механически. Например, в городе Быхове мельница была построена возле плотины из круглого соснового дерева. Мельница имела два водяных колеса на цилиндрах. Колесо приводились в движение при помощи рычагов, шестерней, железной накладки и камней. Также в мельнице были ковши для сыпки зерна и ящики, в которые сыпалась мука. В мельнице мог находиться камин с выводом на крышу. В других мельницах был другой способ молотьбы. Например, в мельнице князя Евстафия Сапеги в Быхове было несколько створчатых дверей для ввода волов на круги [16, лл. 201–202].

Городские власти способствовали благоустройству городов. Белорусский военный губернатор в предписании гражданским губернаторам указывал на необходимость благоустройства. Поэтому проводились работы по ремонту дорог, мостов, острогов, работы по исправлению оград, капитальный ремонт, починка печей, ремонт крыш и труб, побелка зданий [9, л. 4]. Только с 1830 г. по 1837 г. на нужды благоустройства было потрачено более 26 тысяч рублей.

Улицы в городах Могилевской губернии были грязными. Это связано с тем, что в первой половине XIX в. улицы не были вымощенными. Например, в 1843 г. в Орше было 35 улиц с переулками и все они не были мощеными камнем. Такая же ситуация была и в других городах Могилевской губернии: в Климовичах – 14 из 14-ти улиц и переулков не были мощеными, в Быхове – 19 из 19-ти, в Копыси – 17 из 17-ти, в Мстиславле – 43 из 43-х, в Чаусах – 34 из 34-х улиц и переулков [8, л. 5–12].

Площади в городах также не были мощеными. Также грязь в городах создавали скотобойни. В 1820-х гг. в городе Могилеве из-за резания скота стоял отвратительный запах и нечистота. Для наведения чистоты в городе было принято решение перенести скотобойни за город. В городе Рогачеве также было принято решение о переносе скотобоен за черту города. Для освещения улиц в городах находились фонари. Однако не во всех городах фонари были. Например, в 1843 г. в городе Климовичи фонарей не было [8, л. 21].

Таким образом, в архитектуре городов Могилевской губернии произошли значительные изменения. После присоединения к Российской империи Могилевской губернии проводится реконструкция городов, направленная на их развитие [1, с. 61]. Все города губернии подверглись перепланировке. Однако недостатком этих планов являлось появление грани между центром и окраинами города. Так как в центральной части города строились в основном административные здания, а также дома дворян. Вокруг центральной части селились зажиточные горожане. Вокруг торговых площадей жили купцы. Простые горожане и беднота жили на окраинах. Это приводило к неравномерному благоустройству городов. Так как более благоустроенным был центр города. Также многие планы городов первой половины XIX в. были схематичны, часто не учитывался рельеф местности. Однако создание регулярных планов было прогрессивным явлением. На планах город представлял собой единое целое [17, с. 179].

Необходимо отметить, что благоустройству и развитию городов Могилевской губернии способствовало не только правительство Российской империи. В городах губернии были местные меценаты, которые способствовали развитию городов. Например, граф Н. П. Румянцев в Гомеле. Граф Н. П. Румянцев вложил огромные средства и усилия в архитектуру города Гомеля.

После присоединения городов Могилевской губернии к Российской империи появились новые административные здания в городах, госпитали, больницы, тюрьмы. Это строительство шло в рамках государственного строительства. В строительстве государственных зданий прослеживается стремление царского правительства освоить присоединенные земли. Также некоторые исследователи государственное строительство считают новым прогрессивным явлением в развитии городских поселений на белорусских землях. Так как этот процесс столетиями сдерживался властью местных магнатов [3, с. 27]. Широкое строительство, развернувшееся в первой половине XIX в. придало новый архитектурный облик городам Могилевской губернии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце. У 4 т. Т. 3. Кн. 1. Другая палова XVIII – першая палова XIX ст. / [рэдкалегія: А. І. Лакотка і інш.]. – Мінск : Беларус. Навука, 2007. – 502 с.
2. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. Том 6. Архитектура России, Украины и Белоруссии. XIV-первая половина XIX вв. / под ред. П. Н. Максимова (ответственный редактор), А. И. Власюка, А. А. Кипарисовой, Ю. А. Нельговского, М. И. Рзянина, А. Г. Чинякова. – Москва: Стройиздат, 1968. – 567 с.
3. Гісторыя Беларускага мастацтва: у 6 т. / [Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; рэдкалегія: С. В. Марцэлеў (галоўны рэдактар) і інш.] Т. 3 : Канец XVIII — пачатак XX стагоддзя / [рэдактары: М. Дробаў, П. А. Карнач], 1989. – 448 с.
4. Квитницкая, Е. Д. Светские училища Белоруссии в первой трети XIX в. / Е. Д. Квитницкая // Архитектурное наследство. – М. : Стройиздат. – 1978. – № 26. – С. 82–92.
5. Квитницкая, Е. Д. Центры городов Белоруссии в XVI – первой половине XIX в. / Е. Д. Квитницкая // Архитектурное наследство. – М. : Стройиздат. – 1983. – № 31. – С. 28–50.
6. Квитницкая, Е. Д Госпитали Белоруссии в первой половине XIX в. / Е. Д. Квитницкая // Архитектурное наследство. – М. : Стройиздат. – 1982. – № 30. – С. 46–59.
7. Могилевские губернские ведомости. Часть офиц. – 15 апреля 1844 г. – С. 195.
8. НИАРБ. – Фонд 2001. – Оп. 1. – Д. 191. Статистические сведения о городах Могилевской губернии (1843 / 44 гг.)
9. НИАРБ. – Фонд 2224. – Оп. 1. – Д. 103. Смета и план по ремонту
10. НИАРБ. – Фонд 2224. – Оп. 1. – Д. 2. Дело о постройке пожарного сарая с колончей в г. Климовичи
11. НИАРБ. – Фонд 2224. – Оп. 1. – Д. 3. Дело о постройке пожарного сарая в г. Чаусы
12. НИАРБ. – Фонд 2224. – Оп. 1. – Д. 520. Дело о разрешении мещанину построить каменный дом в г. Мстиславле.
13. РГИА. – Фонд 218. – Оп. 4. – Д. 2109. Дело о выдаче разрешения церковному служителю Квятковскому на постройку бань в г. Могилеве.
14. РГИА. – Фонд 218. – Оп. 4. – Д. 1567. Дело о постройке торговых бань.
15. РГИА. – Фонд 384. – Оп. 15. – Д. 129. Описи г. Быхова, конфискованного у князя Сапеги. 1832 г.
16. РГИА. – Фонд 384. – Оп. 15. – Д. 129. Описи г. Быхова.
17. Чантурия, В. А. История архитектуры Белоруссии. – Минск : «Вышэйш. школа», 1969. – 263 с.
18. Чарняўская, Т. І. Архітэктура Магілёва: з гісторыі планіроўкі і забудовы горада / Т. І. Чарняўская. – Мінск : Навука і тэхніка, 1973. – 92 с.

Матвеева Е. В.

(Республика Беларусь, Минск)

АРХИТЕКТУРНО-ПЛАНИРОВОЧНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МЕСТЕЧЕК БЕЛОРУССКОГО ПОНЕМАНЬЯ В XVI – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII В.

Интенсивное развитие Принеманских земель в XVI веке было непосредственно связано с расцветом Великого княжества Литовского. Благоприятная политическая и экономическая ситуация, а также выгодное географическое положение способствовали росту числа поселений в бассейне Немана.

Увеличивались объемы производства сельскохозяйственной продукции, развивались ремесла, возрос спрос на различные виды товаров. Активное формирование внутреннего рынка было также связано с переходом от натуральной к денежной ренте. Крестьяне были вынуждены продавать часть произведенной сельскохозяйственной продукции, в то время как феодалы были заинтересованы в получении прибыли не только в виде денежной ренты от крестьян, но и в виде различных торговых пошлин. На данном этапе возникли торги как место для обмена продуктов натурального хозяйства на деньги [1, с. 8–9].

Торги, как правило, закладывались владельцами феодальных дворов и замков. Постепенное вовлечение

всё большего количества людей в торгово-денежные отношения притягивали к торгам не только крестьян, но и ремесленников и торговцев, чья деятельность была напрямую связана с торговлей. Торговый люд селился в непосредственной близи от торга, так с течением времени формировалось поселение, приносившее доход владельцу двора или замка. Основание торга тесно связано возникновением нового типа поселения – местечка.

К концу XVI века сложилась довольно плотная сеть местечек белорусского Понеманья. Этому способствовала наличие удобных коммуникационных путей: судоходного Немана с его притоками и сухопутных торговых трактов. Топография местечек обусловлена их функцией – они размещались в местах имеющих удобный доступ для съезжающихся на торги. Массовое возникновение местечек было следствием экономического развития региона, они стали структурообразующей единицей средневековой системы расселения Понеманья.

Волна урбанизации, начавшись в XV веке, вызвала необходимость правового регулирования земельных отношений. Точный учет и распределение земель в государстве, а также унификация повинностей стали целью аграрной реформы середины XVI века. Наиболее широко известный документ этой реформы – «Устава на волоки» 1557 года.

Реформой вводилась мера площади и единица обложения повинностями – волока (30 моргов или 21,36 га). В результате четкого распределения и упорядочения земельных наделов в городских поселениях приобрела широкое распространение регулярная планировка. В местечках сформировался пляцевый тип застройки, что является одним из наиболее важных признаков городского характера их архитектурно-планировочной организации.

Статуты Великого Княжества Литовского гарантировали магнатам и шляхте широкие права и привилегии. Росли крупные феодальные землевладения, в которых закладывались новые местечки. Так статья 29-я I-го раздела статута 1588 года подтверждала права шляхты на основание местечек в своих владениях: «А хто бы зь обывателей того паньства нашого якогокольвекъ стану и народу шляхетского для примноженья собе пожитку хотель на кгрунте своемъ местечъко новое садити, то ему волно будеть учинити, и торговое в немъ […], установити» [2].

Местечки могли также получать магдебургское право. Так, в 1590 году право на самоуправление было предоставлено Любче. Это привело к увеличению количества жителей местечка за счет переселенцев, поскольку поселения, имеющие магдебургское право, освобождались от ряда повинностей и были привлекательными для потенциальных жителей [1, с. 16].

Сведения о планировочной организации местечек в XVI–XVII вв. содержаться в инвентарях феодальных имений. В документах одни и те же поселения часто называются и «местом» (городом) и местечком. В данном исследовании принято общее для Беларуси определение местечка – поселение, имеющее менее 300 дворов [3]. Ниже приводятся описания планировочной структуры местечек согласно инвентарям XVI – первой половины XVII века.

Своеобразный тип планировки сложился ко второй половине XVI века в местечке Мосты [4]. Поселение было разделено на две, практически равноценные части рекой Неман. В 1561 году была проведена частичная перепланировка ранее существовавшего местечка, для «лучшего порядка» [4, с. 152], что придало структуре поселения черты регулярной планировки. Описание местечка на правом берегу Немана начинается с упоминания стародавнего имения Рожанки, принадлежащего роду Пацей. В этой части местечка на рынке размещалось 13 дворов, 7 из них были образованы в результате перепланировки и 6 – существовали ранее. Из документа следует, что двор разделялся на участок, на котором стоял дом, и надел для огорода. На улице Гродненской размещалось 6 дворов, все они имели участки по 4 прента. От рынка в направлении дороги на Вильно шла улица Виленская. Она была застроена с обеих сторон, пляцы с жилыми домами имели размеры от 1 до 11 прентов. Всего на улице Виленской было 52 двора, от нее отходили переулки в направлении реки и выгона. По проекту перепланировки была проложена новая улица Водная с двумя дворами. Параллельно улице Виленской шла улица Костельная. На ней размещалось 26 дворов и 8 пляцев земли принадлежащей костелу.

На противоположном берегу Немана лежало имение Пески, принадлежащее Троцкому. В той части местечка был заложена квадратная рыночная площадь, от которой расходились улицы Минская (28 дворов), Деречинская (13 дворов), Песковская (4 двора), Волпенская (20 дворов). Понемонская (11 дворов). По периметру рыночной площади располагались 23 пляца, в основном размером 5 прентов, без огородов. В целом в этой части местечка заметна тенденция к унификации: большинство пляцев под жилыми домами имели размер 5 прентов.

Согласно инвентарю 1580 года в имении Здятел (в настоящее время г. Дятлово), принадлежащем Константину Острожскому, существовало довольно крупное местечко [5, с. 199–207]. Инвентарь описывает ограждённый двор, по четырём сторонам которого размещались жилые и хозяйственные постройки. От двора к рынку вела улица Дворная, вдоль которой располагались 26 дворов: 12 дворов с одной и 14 – с другой стороны, с размерами участков от 1 до 19 прентов. Непосредственно на рынке было 10 дворов, с размерами участков от 4 до 12 прентов. От рынка в направлении Гольшан вела улица Гольшанская. Видимо, это была главная улица местечка – на ней располагались 54 двора, 32 с одной стороны и 22 с другой, с размерами участков от 2-х до 35 прентов. Остальные улица местечка: Соменая, Помарайка, Дубатовков имели застройку только с одной стороны (3, 9 и 12 дворов соответственно) и были второстепенными. 4 двора располагались на противоположном берегу реки. Всего в местечке был 191 двор. В целом можно говорить о довольно развитой планировочной структуре местечка в конце XVI века, состоящей из рыночной площади, 5-ти улиц и двора. Застройка улиц нерегулярная, не наблюдается значительного уплотнения застройки к центру поселения, нет упоминания о церковных землях или постройках.

Инвентарь 1597 г. имения Косова, принадлежащего в равных частях князю Григорию Сагнушке Коширскому и Николаю Кишке, описывает Косовский двор, фольварок на Меречёвщине, местечко и косовскую волость [5, с. 606–620]. Примечательно, что описание застройки местечка начинается с перечисления построек «первой

переи»: «Першая перея, которая ся починаеть идучи оть двора Косовского въ рынок по правой руце, на которой церковь стоитъ…». Слово «перея» происходит от польского «pierzeja» и обозначает единый фронт застройки улицы или площади. Употребляясь в отношении к улице, переи чаще подразделялись на правые и левые, в отношении к площади – нумеровались – первая, вторая [6, с. 21].На первой переи размещалось 32 двора, церковь Св. Семена, корчмы (медовые, пивные, горелочные – всего 12). Вторая перея шла от двора к рынку по левой стороне, на ней размещались недавно возведенный костел, 35 дворов, 8 корчем.

К мосту от местечка вела «улочка Рожанская», на ней было по двум сторонам 12 дворов и 7 корчем. За рекой улица Рожанская переходила в дорогу на местечко Рожана.

Несмотря на простейшую планировочную структуру, типология архитектурных объектов Косово отличалась разнообразием уже на начальных стадиях формирования местечка. Основной планировочный объект состоял из первой и второй перей, в инвентаре он не называется улицей. Переи шли к рынку, который, по-видимому, не был застроен. Возможно, имело место расширение улицы с целью использования ее в качестве дополнительного пространства рыночной площади.

В инвентаре имения Гольшаны 1649 г. содержатся сведения об улицах местечка: Замковой, Глинной, Жупранской, Трабской, рыночной площади и переулке у реки [7]. Наиболее плотно застроенной была улица Замковая, на ней размещалось 44 двора (размеры пляцев от 10 до 32 прентов). В данном инвентаре уже можно вполне четко проследить тенденцию уменьшения земельных участков по направлению к рыночной площади. На самой площади размеры пляцев составляли от 5 до 11 прентов. Примечателен также широкий перечень ремесленных профессий жителей местечка, основную группу которых составляли портные и пивовары.

Обобщая сведение приведенные из инвентарей имений XVI – первой половины XVII века, можно сделать вывод, что первичная простейшая структура местечка представляла собой торговую площадь связанную планировочной осью (улицей) с феодальным двором (замком). Торговая площадь была планировочным ядром поселения, с которого и начиналось развитие его архитектурно-планировочной структуры. Это подтверждается результатами археологических исследований, проводимых на территории бывших местечек – наиболее ранние материалы, относящиеся ко времени основания поселения, как правило, находятся на торговой площади [8, с. 56]. Основные улицы местечка были продолжением стародавних дорог, торговых путей, что способствовало длительному сохранению исторической планировки поселений. С развитием планировочной структуры местечка намечается тенденция к уменьшению земельных участков по направлению к рыночной площади.

Ряд местечек белорусского Понеманья имеют хорошо сохранившуюся архитектурно-планировочную структуры, в которой до настоящего времени читаются признаки планировки XVI – первой половины XVII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бохан, Ю. Н. Урбанистические процессы в Великом княжестве Литовском в XIV–XVIII вв. // Города, местечки и замки Великого княжества Литовского: энциклопедия / ред. совет: Т. В. Белова (пред.) [и др.]. – Минск : Беларус. Энцыкл. імя Броўкі, 2009. – С. 7–33.

2. Статут Вялікага Княства Літоўскага 1588 г. – Мінск, 1989. – С. 98–99.

3. Копысский, З. Ю. Социально-политическое развитие городов Белоруссии в XVI – первой половине XVII в. / З. Ю. Копысский. – Минск : Наука и техника, 1975. – 193 с.; Грицкевич А. П. Частновладельческие города Белоруссии в. XVI–XVIII вв.: социально–экономическое исследование истории городов. / А. П. Грицкевич – Минск : Наука и техника, 1975. – 248 с.

4. Писцовая книга Гродненской экономіи с прибавленіями, изданная Виленскою Коммиссіею для разбора древних актов. Ч. 1. – Вильна: Типографія А. Г. Сыркина,1881.– С. 152–168.

5. Акты издаваемые Виленской Археографической комиссиею. Том 14. Инвентари имений XVI-го столетия. Виленская комиссия, 1888. – 731 с.

6. Мезенко, А. М. Имя внутригородского объекта в истории: об урбанонимах Беларуси XIV начала XX в.: [словарь-справочник] / А. М. Мезенко. – Минск : Вышэйшая школа, 2003. – 301 с.

7. Скеп'ян, А. А. Інвентар Гальшан 1649 г. // Ашмяншчына: праблемы рэгіянальнай гісторыі Беларусі: зб. навук. арт. – Мінск : Беларуская навука, 2011. – С. 203–220.

8. Бохан, Ю. М. Шаблюк В. У. Агульная характарыстыка мястэчак. Тыпы планіроўкі // Археалогія Беларусі. У 4 т. Т. 4. Помнікі XIV–XVIII стст. – Мінск : «Беларуская навука», 2001. – С. 54–62.

Нисс Е. В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ЖАНР ФЕЛЬЕТОНА КАК СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ ИДЕЙ ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ В ЭПОХУ ЭКЛЕКТИКИ

Введение

Архитектурный процесс в России (что справедливо и для входивших в ее состав земель) развивался в условиях активного вербального «сопровождения» и до рубежа XVIII–XIX вв., однако именно с конца XVIII в. это «сопровождение» приобрело новое качество. Причиной тому новые условия профессиональной деятельности, распространение книгопечатания и периодики (в особенности научных публикаций). Следует признать, что, не оказывая существенного влияния на текущую практику русского зодчества, эти публикации, тем не менее, закладывали основы будущего развития архитектурной науки. Теоретические и исторические проблемы зодчества поднимали в своих трудах не только архитекторы, но и историки, археологи, эстетики и даже писатели [1]. В этой статье рассматриваются основные проблемы архитектуры, ставшие предметом дискуссии в фельетонах, опубликованных в вестнике домоведения и домоустройства «Наше жилище» за 1895 год. Приведенные цитаты публикуются впервые.

Основная часть

Архитектура во все времена была тесно связана с историей развития общества, которая отражается в произведениях зодчества. Карел Гонзик писал, что общество рубежа столетий (XIX–XX вв. – *Е. Н.*) во всех странах Европы металось от эклектизма, подкрепленного целой суммой приобретенных в XIX в. знаний, к собственной выразительности своего собственного языка [2]. Этим

метаниям, поискам пути как нельзя лучше подходил жанр фельетона.

Выбор такой формы общения с читателем неслучаен. Сама суть его – злободневность. В лучших своих образцах отличается насыщенностью повествования, сатирической заостренностью, обличением косности. Истоки жанра уходят в XVIII век, родоначальниками же его нужно считать Вольтера, Дидро, Фрерона. В русской литературе фельетон впервые упоминается в «Вестнике Европы» в 1820 г. На момент публикации рассматриваемых статей фельетоном был пройден большой путь от просто любопытной заметки внизу страницы, развлекающей поверхностным остроумием, до роли инструмента призыва народа к революционному действию.

Воздействие на читателя словом начинается уже с названий – «Опрощенное зодчество», «Зодчество и его «правда"»… Круг насущных проблем широк: беспокойство о преобразованиях в сфере образования, о высоких моральных качествах специалистов, о роли архитектора, о поисках стиля. Страстно описывается действительность: «*Наши жилые дома* – это многоэтажные колоссы, построенные из камня, кирпича и железа в самых сложных комбинациях этих материалов; снабженные огромными проемами для обильного освещения, сложнейшими аппаратами для отопления и вентиляции… с тысячью тончайших, разумно проведенных нитей, несущих электрический ток для освещения, передачи силы, подъемных аппаратов и проч.; – с водопроводами, телефонами, сигнальными приспособлениями на все случаи и т. д… *Наши пути сообщения* – это железные дороги, городские трамваи с применением к движению – пара, электричества, сгущенного воздуха; это – каналы с их шлюзами и сложнейшими устройствами… *Наши города* – само благоустройство: асфальтовые и всякие другие мостовые, дренаж, канализация с насосными станциями и фабриками для утилизации нечистот, водоснабжение на сотни миллионов ведер, электрическое освещение улиц и площадей, телефоны, машинные станции, общественные здания, больницы и проч. и проч… Вот то поле, на котором призван трудиться зодчий нашего времени!» [3, с. 16]. Однако достижения науки, хоть и раскрывают для проектирования широкие возможности, вовсе не превозносят архитектора. Наоборот, значительное влияние на процесс строительства (и качества постройки в итоге) оказывают сторонние личности, в глазах которых зодчество «… вмещается в искусстве сложить каменную громаду и покрыть ее крышей. Далее этого редко и требуются услуги знающего архитектора. Любой домовладелец… с полною уверенностью берется заканчивать постройку; а не хватит смелости, – выручит опытный управляющий, который и «шаблон для карнизов по своему изобразит… Ковыляя и спотыкаясь, заканчивается постройка при их добром участии» [3, с. 16]. Кто же повинен в подобном отношении? В качестве возможного ответа приводится история с конкурсом на проект элеваторов для различных уездов. Во время рассмотрения обществом архитекторов этого предложения была выдвинута идея, что решение подобных утилитарных вопросов не является достойным занятием для участников заседания. Автор видит в этом отсутствие стремления к расширению сферы деятельности, нежелание стать вровень с требованиями своего времени. И ставит в вину тот факт, что, легко схватывая внешность, форму, *фасад*, оставляют сущность в стороне.

Горюнов и Тубли отмечают, что архитекторы-эклектики выступали за свободу от всяких стилистических норм и канонов еще в борьбе против классицизма. Однако в новых социальных и экономических условиях строительства, сложившихся к середине XIX в., эта свобода сразу же подверглась серьезным испытаниям. И характер взаимоотношений архитектора и заказчика в свою очередь оказался зависим от указанных условий. Знание правил «хорошего вкуса», кои в эпоху классицизма почитались универсальными и общепринятыми, создавало архитектору в глазах заказчика непререкаемый авторитет. В условиях же главенства индивидуальных эстетических пристрастий в аспекте зодчества заказчик считал себя вправе критиковать замысел архитектора [4, с. 51–52] Это было вызвано тем, что в условиях капиталистического общества архитектура стала товаром. У. Эко подчеркнул, что архитектура «подчинялась рыночным условиям больше, чем другие области художественной деятельности. В той самой степени, что и продукты массовой культуры» [6, с. 15]. Эко также отметил, что процесс индустриализации сопровождался разрывом традиционных взаимоотношений архитектор (творец) – потребитель. Возникла зависимость творческой позиции архитектора от принятия, отрицания или компромисса с результатами технического прогресса. А зодчество, по мнению польского исследователя Б. Лисовского, превратилось в «модель ситуации человека в данной среде», «объективизацию идеи данного времени» и «материальное и идейное выражение психологического и общественного положения творца» [6, с. 15].

И тут встает вопрос о восприятии архитектуры того периода современниками. Они признают, что «век долго носил на себе отпечаток ретроспективности и только за последние десятилетия начал проявлять некоторую тенденцию к новизне и движению вперед, результатом чего были громадные успехи в области естественных наук, этом основании всей нашей культуры. Развитию реальных знаний мы обязаны тем, что наша современная культура не заимствована, а своеобразна и самостоятельна. Естественные науки внушили современному человечеству страстное стремление разгадать тайны природы и разрешить мировые задачи – беззаветное стремление к правде! Отмечая и характеризуя наше время, это стремление не могло не отразиться и на современной архитектуре. В западной Европе и, пожалуй, у нас уже появились произведения зодчества, на которых лежит отпечаток современной культуры и в которых нужно видеть предвестников ее дальнейшего блестящего развития» [5, с. 13].

Эпоха эклектики традиционно считается переходной. И именно метод эклектизма был призван преодолеть эстетическую инерцию стиля существенно расширившейся палитрой эстетических образцов в эту бурную переходную эпоху. Эклектика являлась «результатом исторического мировоззрения, выражением стремления создавать оптимальную систему из элементов, прошедших проверку временем» [6, с. 169]. Во второй половине XIX в. история стала восприниматься как процесс непрерывного развития и качественного изменения. Возникло пристальное внимание к особенностям отдельных этапов истории, отличающих их. Одновременно воз-

никшее осознание исключительности и уникальности «собственного времени» проявилось в стремлении «сделать прошлое частью настоящего» (У. Моррис), а в архитектуре – выразить это собственное своеобразие в сравнении с прошлым и будущим [7, с. 80].

Автором одной из статей провозглашается «жизненная правда», как клич эпохи. Он пишет, что стремление к правде заявило себя впервые во Франции, придя на смену романтическому средневековому направлению, и выражалось в поисках, описывании и восстановлении исторических памятников, начиная с римских времен. «Художники, разрабатывая сюжеты из прежних времен, старались самым наивным образом воспроизводить даже недостатки старого искусства. Между тем стремление к естественности и художественной правде все продолжало расти. Античное веянье, оставшееся после Империи и поддерживаемое академией, было впервые поколеблено во Франции, примеру которой последовала Англия, Германия» [5, с. 14]. За отечественным зодчеством также признается интерес к «натуралистическому направлению», при сдерживающем факторе настойчивых желаний связать внешнее выражение архитектурных построек с формами, «вырванными из прошедших веков родной старины». Следует призыв сбросить оковы подобных форм и прислушаться к тем, что диктуются внутренним смыслом и самим организмом сооружений, которые есть «результат работы общечеловеческого гения последних десятилетий». Здесь мы видим отголоски романтического тезиса «органической архитектуры», которая, по словам В. Ванслова, воспринимается как «художественный организм», в котором «запечатлено дыхание жизни, веяние эпох» [6, с. 28].

Отмечается, что новыми условиями жизни предъявлены архитектуре новые требования, главными из которых являются «созидание простора и комфорт». Во всем отмечается стремление к простоте: «вместо сложных сводов употребляются двутавровые балки, с заполнением промежутков сводами; своеобразная конструкция служит мотивом для украшения…» [5, с. 14]. Употребление новейших строительных материалов повлекло за собой появление строительных комбинаций, не имеющих «ничего общего с законами, предписываемыми прежними эстетиками» [5, с. 14]. В качестве примера приводятся постройки всемирной выставки 1889 г., как живые доказательства того, что архитектура стремится к усвоению новой художественной формы, отвечающей техническим успехам конца XIX ст. Автор выражает надежду, что зодчий, являющийся проводником новых, прогрессивных технических и функциональных теорий, способен создать сооружения, являющиеся важным шагом на пути технического прогресса.

Заключение

В статьях очерчен лишь малый круг явлений, будоражащих умы архитекторов и иных причастных неравнодушных людей, касательно состояния и перспектив зодчества. Но поднимаемые вопросы более чем показательны. «Опрощение зодчества», шаг в сторону от полноты творчества архитектора, неудовлетворенность стилистической ретроспективностью построек. Связующая нить публикаций – выявление негативных черт современного зодчества в противовес достоинствам архитектуры идеальной.

Таким образом формируется своего рода программа архитектуры будущего. И фельетон своей формой подачи материала придает ей особое звучание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вербальный уровень архитектурного процесса в России X – начала XX вв.; С. Заварихин; Архитектура мира : Материалы конф. "Запад – Восток: взаимодействие традиций в архитектуре", вып. 2 / под ред. Н. И. Смолиной. – М. : ВНИИТАГ, 1993. – 206 с.
2. Гонзик, К. По пути к социалистической архитектуре. – М., 1967.
3. Наше жилище. – 1895. – № 2.
4. Горюнов, Т. Архитектура эпохи модерн. – СПб. : Стройиздат, 1992 – 1994.
5. Наше жилище. – 1895. – № 3.
6. Кожар, Н. В. Архитектурная теория эпохи романтизма в Германии и развитие западноевропейского зодчества конца XVIII – первой половины XIX вв. – Мінск : Парадокс, 2000. – 260 с. : ил.
7. Кожар, Н. В, Нисс, Е. В. История всегда современна : Понятие «історизма» в архитектуре // Архитектура : сб. научн. тр. / Белорусский национальный технический университет / редкол. : А. С. Сардаров и др. – Минск : БНТУ, 2014.

Station Откович Т. М.
(Республика Украина, г. Львов)

ИКОНОСТАС ЦЕРКВИ ВОЗДВИЖЕНИЯ ЧЕСТНОГО КРЕСТА МОНАСТЫРЯ БОЛЬШОЙ СКИТ В МАНЯВЕ (БОГОРОДЧАНСКИЙ ИКОНОСТАС), И ЕГО АВТОР – ИЕРОМОНАХ ИОВ КОНДЗЕЛЕВИЧ

Изучая древнее украинское искусство мы восхищаемся иконописью, ведь именно украинская иконопись с давних времен впитала в себя всю суть украинского духа, воплотив в себе характер украинского народа, ассимилировав с начала достижения византийской цивилизации, ее мировосприятия и эстетику, а позже и достижения западноевропейской цивилизации. Достижением украинского искусства XVII – первой половины XVIII в. есть, без сомнения иконостас, являющийся апогеем всей иконописи, квинтэссенцией и концентрацией иконописных сюжетов, теологических и философских взглядов, объединенных программной идеей в одном сложном иконостасном комплексе.

Среди многих известных западно-украинских иконостасов XVII в. (Пятницкий, Успенский, Рогатинский, Скварявский и многие другие) отличается своим художественным совершенством иконостас из церкви Воздвижения Честного Креста монастыря Большой Скит в Маняве, который более известен в литературе как «Богородчанский иконостас» (название происходит от места его последнего пребывания в городе Богородчаны на Прикарпатье. Теперь иконостас экспонируется в Национальном музее во Львове имени Андрея Шептицкого). Созданный в 1698–1705 гг. монахом-иконописцем Иовом Кондзелевичем (1667–1740 / 1748) для карпатского монастыря Большой Скит в Маняве – большого культурного и духовного центра Галиции, на грани ренессансного и барочного стилей, иконостас фактически является последней величественной вспышкой и вершиной так называемого «золотого века украинского иконостаса» XVII в.

В общих чертах иконостас из монастыря Большой Скит в Маняве напоминает большие барочные иконостасные комплексы Центральной и Слободской Украины (Сорочинский, Нежинский, Березнянский иконостасы, иконостас Надвратной Троицкой церкви Киево-

Печерской лавры и другие), однако своим сдержанным гармоничным стилем он значительно контрастирует с их иногда чрезмерно-пышной, барочной иконописью и резьбой, это произведение другой эпохи и другой эстетической ориентации.

Творя в переходный период от Ренессанса через маньеризм к барокко, Иов Кондзелевич органично соединил достижения византийской и украинской иконописи XVII в., влияния итальянского и североевропейского маньеризма, барочной иконописи Украины; сохраняя византийскую трактовку форм, композиционную схему, автор, творя общий образ иконостаса, делает упор на особе Иисуса Христа, что продиктовано храмовым названием – Воздвижения Чесного Креста и назначением иконостаса для монастырской церкви.

Иконостас из Великого Скита состоит с более чем сотни иконописных изображений, богатой декоративной резьбы, покрытой позолотой – монументальная стена яркой ренессансно-барочной живописи со многими уникальными сюжеты.

Стоит особо упомянуть создателя этого иконостаса – иеромонаха Белостоцкого монастыря на Волыни – Иова Кондзелевича. Выдающийся иконописец, о котором в разные времена написано много, однако его имя до сих пор окутано легендами, вокруг его творчества ведутся дискуссии, выдвигаются различные версии и теории, которые часто противоречат друг другу. Существуют лишь несколько записей в документах различного происхождения содержащие фрагментарную информацию об Иове Кондзелевича (несколько записей в монастырских поминальниках [6, 7, 8], визитациях [3, 9], юридических актах [1, с. 358–362; 2, с. 361–364], инвентарях [4] и прежде всего сохранившиеся авторские подписи на произведениях), позволяющие частично реконструировать его творческую биографию.

Родился Иов Кондзелевич в 1667 в Жовкве (небольшой город около Львова, который, будучи резиденцией Жолкевских, а позднее короля Яна III Собеского был значительным торговым и культурным центром Галиции XVII в.) и в молодом возрасте (19 лет) стал монахом Белостоцкого монастыря на Волыни, где он и прожил большую часть своей жизни. Некоторое время Иов Кондзелевич был игуменом Братского монастыря Воздвижения Честного Креста в Луцке [1, с. 358–362; 2, с. 361–364]. Первой документально засвидетельствованной его работой является созданный в 1696 г. алтарь для Загоровского монастыря на Волыни, а последней – икона «Распятие с Предстоящими» 1737 г. для церкви с. Чернчици возле Луцка. В 1740 г. Иов Кондзелевич упомянутый, когда он будучи уже пожилым, просит монастырское начальство дать ему ученика в помощники [9], а последнее упоминание о нем относится уже к покойному Кондзелевичу, а именно в «Инвентари церкви Св. Георгия в городе Дубно» 1748 г. говорится о наместных иконах «Христос» и «Богородица» из иконостаса монастырской церкви в Дубно «…руки покойника Иова» [4]. Таким образом Иов Кондзелевич прожил долгую активную творческую жизнь, создавая произведения в разных уголках Волыни (иконостасы из сел Белосток, Городище, Локачев, алтарь и иконостас из Загоровского монастыря, возможно иконостас с братской Крестовоздвиженской церкви в Луцке, икона «Распятие с Предстоящими» из с. Чернчици), Галиции (икона «Христос-Учитель» из с. Вильшаница около Тысменицы, портрет иерусалимского патриарха Иакова из с. Горожанка, алтарь из с. Махновцы на Львовщине, а также возможно он работал над несохранившимся иконостасом в с. Свистильниках, около Рогатина) и возможно Буковины (иконостас в с. Спаски, неподалеку Черновцов). Однако, после иконостаса из Великого Скита в Маняве, Иов Кондзелевич уже не создал ничего подобного и величественного и только повторял в других своих работах некоторые общие композиции, сюжеты и типажи.

Проанализировав все иконографические особенности иконостаса и его составных частей, иконографическое происхождение, мы лучше видим эпоху, в которой создавался иконостас и больше понимаем автора этого выдающегося памятника – Иова Кондзелевича, его эстетические, философские, жизненные убеждения и индивидуальный творческий почерк. В иконостасе много интересных и уникальных композиций, впервые использованных в украинской иконописи и особая трактовка канонических библейских сюжетов. Смелое применение Иовом Кондзелевичем в иконостасе сюжетов апокрифического происхождения, редко встречающиеся в украинской иконописи этого времени, а также отчетливо католических элементов иконографии, имеющиеся на всей плоскости иконостаса, является своеобразным прорывом за пределы устоявшихся схем и господствующих традиций в сакральном искусстве этого времени.

В иконостасе из Великого Скита в Маняве, как уже говорилось ранее, можно выделить большое количество различных стилевых влияний, среди которых, наиболее интересным есть маньеризм северной немецко-нидерландской школы. Эти нововведения наиболее заметны в декоративных элементах на обрамлениях икон наместного и апостольского рядов, а также в таких неожиданных в украинских иконостасах элементах, как резные маскароны на обрамлениях иконных картушей над наместными иконами, и даже на обрамлении иконы «Спас Нерукотворный», где этот маскарон, изображающий гротескную мужскую голову со стилизованными пышными бровями и усами, есть особенно выразительным. Влияния западноевропейской гравюры заметны на иконах праздничного ряда, иконописных изображениях на пределах также на иконе праздничного ряда «Моление о чаше», где элементы пейзажей и стилевые особенности свидетельствуют об итальянских ренессансных заимствованиях. Типичным восточно-барочным элементом, который не встречается в иконописи Галиции, есть резная фигура пеликана – символа самопожертвования Христа венчает изображение «Распятие» и завершает иконостас.

Иконостас из монастыря Большой Скит в Маняве это величественное, монументальное произведение большого размера (ориентировочно 13 х 11 м), типичной для украинского иконостаса XVII в. компоновки и композиции, а именно, он состоит из пяти рядов, или ярусов помещенных в прямолинейные горизонтальные тябла: цокольный ряд, или предела, наместный ряд, праздничный, апостольский и пророческий ряды и завершение.

Ряд предел состоит из шести частей под каждой из шести наместных икон, на которых изображены восемь иконных изображений. Каждая из этих предел с изображением, вместе с соответствующей наместной иконой и ее обрамлением, на которой изображены небольшие

иконописные картуши, творят ансамбль, объединенный вокруг центрального сюжета: «Апостолы у гроба Богородицы» и «Благая весть смерти Богородицы» под иконой «Успение Богородицы», «Похороны Св. Антония Печерского» под иконой «Св. Антоний и Феодосий Печерские», «Встреча Марии и Елизаветы» под иконой «Богородица-Путеводительница», «Христос в Никодима» под иконой «Христос Учитель», «Мучения Христа терновым венком» под иконой «Воздвижение Честного Креста» и «Искушение Христа в пустыне» также «Явление Христа по дороге в Эммаус» под иконой «Вознесение Христово». Все эти изображения являются редкими и уникальными для украинской иконописи, а некоторые из этих сюжетов и просто нигде больше не встречаются.

Наместный ряд состоит из храмовой иконы «Воздвижение Честного Креста», икон «Св. Антоний и Феодосий Печерские», «Христос-Учитель» (именно на этой иконе есть авторская подпись Иова Кондзелевича и дата, которые вырезаны на золоченом фоне – «ІОВЪ» с буквами Z М Б, очевидно является аббревиатурой фразы «Законник монастыря Белостоцкого», и дата «АХ**Ү**И», написанная кириллицей и арабскими цифрами «1698»), «Богородица-Путеводительница», дьяконские двери с изображениями Архистратига Михаила и Архангела Гавриила и Царских врат, на косяках которых изображены Св. Иоанн Златоуст и Св. Василий Великий.

Царские врата – центр наместного ряда иконостаса и основа его вертикальной оси, характерные сквозной резьбой с мотивом ветвей и гроздей винограда, которые прорастая из пастей львов, в нижней части ворот, переплетаются в сложном и причудливом орнаменте с листьями аканта. Кроме мотивов винограда, на Царских воротах присутствуют также и стилизованные плоды желудей, груш и слив на центральной резной колонне ворот. На плоскости Царских врат расположены шесть небольших овальных картушей в окружении резьбы сложной формы с завитками и волютами в обрамлении листьев аканта с изображениями сцены Благовещения и четырех евангелистов. Завершает ворота небольшое изображение Распятия, также в окружении листьев и гроздьев винограда.

Две большие иконы «Успение Богородицы» и «Вознесение Христово», которые расположены по краям иконостаса, являются фактически отдельными алтарями, которые венчаются небольшими иконами восьмиугольной формы «Коронование Богородицы» и «Ветхозаветная Троица». Именно на иконе «Вознесение Христово» присутствует еще одна авторская подпись Иова Кондзелевича и дата: «Недостойний ^{3}åромонах Йов Кондзелевич законник святого общежительного монастиря Бåлостоцькаго рукою власною сдåла. Року Бож^{3}я АЈЕ».

Наиболее интересной в ряде есть храмовая икона «Воздвижение Честного Креста», на которой, кроме традиционного изображения такого сюжета, присутствуют еще девять живописных клейм с миниатюрными изображениями. Это прежде изображение двух больших клейм под ветвями креста с сюжетами «Распятие с Предстоящими» и «Снятие с креста» и небольшие миниатюры с изображением семи таинств православной церкви: «Крещение», «Помазание миром», «Причастие», «Покаяние», «Посвящение в иереи», «Венчание», «Помазание елеем». Также на иконе изображены техникой резьбы по левкасе орудия страстей Христовых – терновый венок, гвозди, копье и тростниковая палка с губкой, смоченной в уксусе, а также антропоморфные изображения солнца и луны над ветвями креста. На маленьких живописных картушах на обрамлении, которые являются по своей сюжетной программе одним целым с иконой, изображено всю историю Святого Креста – от упоминаний в Ветхом Завете (Моисей побеждает Аммалика крестообразным жестом рук) через Страсти Христовы (Три Голгофские кресты, Распятия Христа, Архангелы Уриил и Рафаил с орудиями пыток Христа) до кульминационного момента, показанного на центральном изображении, а именно, нахождение Св. Еленой креста, на котором был распят Христос. Таким образом, на этой иконе изображен уже не традиционный сюжет Воздвижения Честного Креста, а вариант «Прославление Креста», который достаточно редко встречается в украинской иконописи.

Праздничный ряд состоит из 12 праздников и центральных икон «Тайная вечеря» и «Моление о чаше», которая есть особенно выразительной и интересной. Действие сюжета «Моление о чаше» происходит в Гефсиманском саду на Масличной горе возле Иерусалима ночью накануне измены Иуды и взятие под стражу Христа. Композиционно икона разбита на три сюжетные части, связанные между собой – центральное изображение Христа, молящегося на коленях, над ним в облаке ангел держит чашу. В левой части изображены три утомленные, изнуренные сном апостолы Иоанн, Иаков и Пётр, а в правой части на дальнем плане, стаффажная группа вооруженных людей с копьями и фигура Иуды, который указывает им на Христа. Таким образом, в этой иконе И. Кондзелевичем фактически объединены два новозаветные сюжеты – «Моление о чаше» и частично «Взятие под стражу».

В апостольском ряду присутствуют парные изображения апостолов и центральная икона иконостаса «Моление» (Деисис). Эта крупноформатная икона, размещена по центральной оси апостольского ряда и целого иконостаса в частности, и она является наиболее величественной иконой ряда и целого иконостаса. Она расположена значительно выше остальных икон апостольского ряда и поэтому доминирует как над апостольским рядом, так и в целом иконостасе, что совершенно очевидно было запланировано Иовом Кондзелевичем для выделения этой центральной иконы иконостаса – изображения Христа-Архиерея на престоле. Несмотря на традиционность изображения такого иконографического сюжета в этой иконе присутствует такая интересная деталь, как, так называемый «Тетраграмматон» – четырехбуквенное имя Господа в иудейской религиозной, а также каббалистической традициях, что считается собственным именем Бога, а именно «**ЙГВГ**» – Яхве или Иегова, написанного на иврите, а именно: «**יהוה**». Оно написано на архиерейской палице. Кроме того, слово Бог на второй палице написано на греческом языке: «**ΘΕΟΣ**». Таким образом Иов Кондзелевич в центральной иконе иконостаса с изображением Христа Архиерея подал имя Бога двумя самыми важными для христианства языками – иудейском и греческом. Причина, по которой Иов Кондзелевич использовал в иконостасе несвойственный украинской иконописи Тетраграмматоном, может заключаться в символизировании Старого (**יהוה**) и Нового (**ΘΕΟΣ**) Заветов.

Пророческий ряд состоит из шести икон с 12 ветхозаветными пророками, а завершает иконостас икона «Знамение Богородицы», монументальное Распятие с Предстоячимы и скульптура пеликана, который своей кровью кормит птенцов – символ родительской любви и самопожертвования Иисуса Христа. Эта скульптура, расположенная над Распятием, завершая весь иконостас, фактически не имеет аналогов в украинских иконостасах этого времени. Символика Пеликана имеет обширные варианты на тему Евхаристии – тему самопожертвования Христа, который своей кровью спасает человечество. В Украине этот символ стал популярным в разных интерпретациях и трактовках, прежде всего, в живописи более позднего времени – в эпоху барокко, поскольку использование символа Христа-Пеликана по своему символической и эмоциональной нагрузке, вполне барочным.

Стилистика Распятия с Предстоящими в иконостасе, чрезвычайно интересная и редкая для украинской иконописи, поскольку это изображение выполнено в виде резной стилизованной виноградной лозы с листьями и гроздьями, которая исходя из раны Христа под ребрами обвивает всё Распятие. Таким образом здесь достигнуто объединение Распятия с символическим иконописным сюжетом изображения таинства Святого Причастия, а именно сюжета «Христос-Виноградарь». Само изображение распятого Христа выполнено исключительно мастерски, с передачей всех анатомических деталей при изображении напряженных, сводных предсмертной судорогой мышц, бледно-белой кожи умершего, натуралистического изображения пятен крови. Можно сказать, что здесь в некоторой степени присутствует натурализм, характерный для католического барочного искусства Западной Европы при изображении Распятия Христа и мучений святых мучеников, однако здесь присутствует именно высокая одухотворённость, а не детальный натурализм несмотря на такое трагическое и жестокое изображение.

Кроме того, в иконостасе присутствует и ряд «Страстей Христовых» или пасийных сюжетов недельпятидесятниц, известных только в Галиции [5, с. 291], которые, однако, не являются выделенными в одном ряду, а разнесенными небольшими изображениями на наместном и цокольном рядах: это прежде всего изображение на обрамлениях четырех наместных икон: «Христос и самарянка», «Несение креста», «Силуамская купель», «Уверование Фомы», два сюжета «Жены-мироносицы» и «Исцеление слепого» – над обрамлением дияконских дверей, и последние изображения расположенных на пределах – «Пытки Христа терновым венком», «Христос и Никодим», «Искушение Христа» и «Дорога в Эммаус». К нему относится также икона горизонтальной формы «Моление о чаше» над иконой «Тайная вечеря», два небольших клейма с изображением «Распятия» и «Снятия с креста» на наместной храмовой иконе «Воздвижение Честного Креста».

Подытоживая написанное, надо сказать, что такой шедевр, как иконостас из церкви Воздвижения Честного Креста монастыря Большой Скит в Маняве (Богородчанский иконостас) не уступающий общепризнанным мировым и европейским памятникам культуры есть своеобразной визитной карточкой как Национального музея во Львове, самого Львова, так и Украины в целом.

1. Схема-реконструкция иконостаса церкви Воздвижения Честного Креста монастыря Большой Скит в Маняве (Богородчанский иконостас)

2. Икона «Моление» (Деисис)

3. Икона «Моление о чаше»

4. Икона «Воздвижение Честного Креста»

ЛИТЕРАТУРА

1. Актъ избранія Кирила Шумлянскаго въ санъ епископа луцкаго и острожскаго православнымъ духовенствомъ и дворянами волынскаго воєводства. 1710. Іюня 16 // Архивъ Юго-Западной России, издаваемый временною комиссіею для разбора древнихъ актовъ, высочайше учрежденною при Кіевскомъ военном, Подольскомъ и Волынскомъ генераль-губернаторъ. Часть четвертая. Акты о присхожденіи шляхетскихъ родовъ въ Юго-Западной Россіи. Т. 1. – Кіевъ, 1867.

2. Актъ передачи имънія Милостова во владънie Луцкому братству по приговору Луцкаго гродскаго суда, вслъдсвіе неуплаты братству помъщнцею Барановскою суммы, завъщанной ея сестрою, Анною Гулевичевою. 1713. Марта 10 // Архивъ Юго-Западной России, издаваемый временною комиссіею для разбора древнихъ актовъ, высочайше учрежденною при Кіевскомъ военном, Подольскомъ и Волынскомъ генераль-губернаторъ. Часть первая. Акты объ уніи и состояніи православной церкви съ половины XVII въка (1648–1798 гг.). Т. IV. – Кіевъ, 1871.

3. Духовний собор Почаївської лаври : реєстр особового складу василіанських монастирів // Державний архів Тернопільської області. – Ф. 258. Оп. 3. Спр. 1194.

4. Інвентар церкви Св. Георгія в м. Дубно 1748 рік // Державний архів Тернопільської області. – Ф. 199. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 3.

5. Овсійчук В. Майстри українського барокко: Жовківський художній осередок. – К. : Наукова думка, 1991.

6. Поминальник Почаївської лаври 1710 р. // Державний архів Тернопільської області. – Ф. 201. Оп. 46. Спр. 227. Арк. 44.

7. Пом’яник Загоровського монастиря // Харківська наукова бібліотека ім. Б. Короленка. – № 819292. Арк. 88 зв.

8. Пом’яник Луцького братства // Національна бібліотека України ім. В. Вернадського. Інститут рукописів. – Ф. 30. Спр. 50. Арк. 1–2.

9. Протокол візитації василіанських монастирів // Державний архів Тернопільської області. – Ф. 258. Оп. 1. Спр. 1194. Арк. 7.

Подгурская С. С.

(Республика Украина, г. Хмельницкий)

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ БАРОККО «ДЕКОРАТИВНАЯ ДОМИНАНТА»

Главным принципом и отличительной чертой искусства эпохи барокко является его «декоративный характер». Подчеркнутая декоративность является признаком всех произведений барочного искусства. Генрих Вёльфлин рассматривал барочную декоративность не только как украшение и орнаментацию, но и как своеобразную концепцию художественного видения и воспроизведения изображений, противоположную подражанию природы [3, с. 372].

Как известно, орнамент – означает узор (лат. *ornemantum* – украшение), основаный на повторе и чередовании составляющих его элементов и предназначенный для украшения различных предметов: утвари, оружия, текстильных изделий, мебели, книг; интерьера и экстерьера архитектурных сооружений; произведений декоративно-прикладного искусства; человеческого тела (раскраска, татуировка).

В орнаментах барокко преобладают различные варианты мотивов акантового листа, пальметты, раковины, фигурных фестонов, букетов, гирлянд, венков, в которые вплетаются аллегорические антропоморфные и декоративные зооморфные элементы. Узоры орнамента имеют в основном S или С образную форму [7, с. 159].

Орнаменты, своей необычной и вольной игрой человеческих, животных и растительных форм, переплетением фантастических и реальных элементов привлекали внимание искусство Италии, Франции, Германии, Нидерландов, где постепенно превращались в обязательные атрибуты декора. Такие композиции, насыщенны изображениями обнаженных нимф, амуров, гарпий, а также вплетенных образов и фигурок птиц, животных, гирлянд цветов, плодов и вазонов [7, с. 137–138].

Родиной бароккового орнамента считается Фландрия. Именно здесь родился декор в виде глубокого рельефа, чрезвычайно насыщенный, наполненный ритмикой масс, хаотичными орнаментальными мотивами, виноградными лозами, плодами фруктов и цветами. Идея фландрийского орнамента возникла на базе мотива картуша-медальёна, а точнее – ормушли, термина, происходящего от немецкого *ohrmuschel* – ухо, соединенных с еще одним термином *knorpel*, что в переводе с немецкого звучит как – хрящ. Новую интерпретацию получила идея медальонов. На их месте в картушах появились овальные окна с живописными изображениями святых. Два указанных элемента положены в основу многих композиций барочных орнаментов. В славянском декоративном искусстве такой тип декора известен под названием «флемская роспись» и распространен в оформление иконостасов [2, с. 218].

Преобразованный мотив раковины часто приобретает вид веера или гвоздики (влияние Персии), а также французской королевской лилии. Дальнейшее многообразное развитие имеет мотив архитектурной волюты с длинными, протяженными соединительными линиями. Эти линии то с лекальными, плавными изгибами, то с четкими прямыми углами заполняют все декоративное пространство, обозначая в нем симметричные отношения.

Растительный орнамент наиболее распространен в искусстве барокко. Такой вид декорирования позволяет в стилизованной форме передать элементы растительного мира, благодаря композициям из листьев, плодов, стеблей, цветов и трав. Различают несколько видов растительных орнаментов:

• Акант-орнамент, композиция которого содержит стилизованные листья и стебли травянистого растения аканта.

• Анфемий – ленточный орнамент из пальметт, их композиций в сочетании с лилиями и лотосами.

•Арабеска-орнамент, в котором сочетаются растительные и геометрические мотивы, иногда надписи арабским шрифтом.

•Пальметта – вид декоративного орнамента, композиция которого состоит из стилизованных веерообразных листьев пальм с нечетным количеством симметрично расположенных частей, объединенных в гирлянду.

•Розетка – стилизованный орнамент античного происхождения в виде цветущей розы.

•Полурозетка – орнамент, наполненный половинками раскрытых стилизованных цветов [7, с. 237].

Широко распространенным элементом в декоративном искусстве являются цветы. В Европу завозятся новые виды растений, создаются ботанические сады, следствием чего становится не только мода на показ

срезанных цветов, создание новых форм цветочных ваз, но и стремительное обогащение художников и декораторов новыми мотивами.

Особой популярностью пользуется заимствованный из природы античности – «акант». Зазубренные раздельные листья аканта появляются среди архитектурных деталей в области декоративного искусства, превратившись в доминирующий мотив декора в стиле Барокко. Валери Портер приводит пример об аканте в словаре «Языки цветов» (1845), появившийся в американской газете для фермеров. В словаре говорится, что растение акант имеет второе название – «медвежья лапа» и является символом почитания искусства. Мотив аканта пользовался популярностью в античном искусстве, используясь как элемент орнамента архитектурных фризов, карнизов, керамических ваз. В отличие от греков римляне чаще использовали мотив «acanthus mollis» («медвежья лапа»), вторая разновидность этого растения с широко изогнутыми листьями. Форма аканта чрезвычайно пластична и динамична, что обеспечило ей долгую жизнь в искусстве. Слово «акант» рифмуется с греческим *a-kanthos* – «неоформленный». В средневековом искусстве акант ассоциировался с листьями чертополоха и терновым венком, символом страданий Христа. Одновременно мотив был символом жизни, динамики, роста, осознания греха, бессмертия души.

Второй по популярности растительный элемент – виноград или виноградная лоза. Для иудеев виноградные кисти олицетворяли возможность новой жизни, для христиан виноградная лоза – символом крови Христа, духовной жизни, плодородия, возрождения [7, с. 176]. Виноградная лоза первое растение, посаженное Ноем после потопа. В Ветхом Завете виноградную лозу, принесли Моисею с Земли Ханаанской – символ Земли обетованной. Лоза с листьями винограда или птицы, клюющие ягоды указывают на таинство Церкви – евхаристию.

Особое место в искусстве эпохи занимает понятие геральдического орнамента. В нём используются знаки, эмблемы, трофеи, гербы, оружие, доспехи [7, с. 287]. Распространенный элемент – картуш, представлен в форме свитка, с размещенными на нем надписями, эмблемами, гербами. Украшение первоначально использовалось в геральдике и постепенно перешло в другие виды искусства, к примеру архитектуру. Во многих геральдических композициях присутствует «мотив балдахина», символ эпохи, королевской власти и высокого чина знати.

Уильям Хогарт в своей работе «Анализ красоты» применяет понятие декоративности относительно линий. Так, изогнутые и волнистые линии, по его мнению, значительно декоративнее прямых, а сочетание прямых и волнистых, благодаря их разнообразию выглядит еще более декоративным. Именно такая изогнутость линий, сочетание прямых и волнистых элементов свойственна геральдическому орнаменту эпохи барокко [8, с. 163].

У барочного орнамента очень много общего с позднеренессансным, что вполне естественно ввиду органичной преемственности этих стилей. Среди различных завитков активно действуют персонажи, доставшиеся орнаменту «в наследство» от Ренессанса, но теперь они поражают ошеломляющей реалистичностью. Аллегория по-прежнему является языком этого орнамента, но в нем появилось гораздо более осмысленное, логичное сюжетное действо, некая парадоксальная целесообразность. Так, например, в одной из композиций можно увидеть сцену вполне реальной охоты на оленя, в которой помимо охотника и собак участвуют богини и купидоны. Причем все эти персонажи путаются в завитках мифологического аканфа словно в густой реальной траве, прячутся в них, перешагивают через них. Если в ренессансном декоре мы видим свой, внутренний, обособленный от реальности мир, то барочный орнамент постоянно стремится нарушить эти границы. Элементы барочного орнамента, изображенные на колоннах, карнизах, порталах, бордюрах гобеленов, картинных рамах, украшающие всевозможные вещи, активно вторгаются в сюжетную канву или реальное пространство. Важный момент орнамента барокко – это его живописность и чрезмерная «неправильность», нестрогое соответствие симметрии, которое подчеркивает парадоксальную реалистичность и рукотворность.

Орнамент второй половины XVII века (позднее барокко) строго симметричен, для него характерно подражание архитектурным деталям: колонам, разорванным фронтончикам, баллюстрадам, консолькам. Кроме классических элементов орнамент наполнен волютами, картушами, раковинами, жертвенниками, торшерами, драконами, кариатидами с цветочными вазами. Появляются и новые мотивы: ромбовидная сетка, украшенная мелкими розетками, именуемая трельяжем, и орнамент, имитирующий в резанной зубцами и украшенный кистями занавес – ламбрекен.

Как известно, орнамент барокко нашел широкое применение в разных странах Европы, а под влиянием национальных традиций приобрел особые черты. В начале XVII века в изделиях голландского серебра появляется «Аурикулярный стиль», названный так из-за сходства с человеческим ухом. Стилю присущи абстрактные, плотные формы и эффекты волнующейся воды. Игра света на волнистых поверхностях серебра создает впечатление причудливой деформации металла, как бы в процессе плавки. Аурикулярный орнамент используется не только в голландских изделиях из серебра, но и в предметах мебели, керамике и тканях.

К концу XVII века растительный орнамент теряет условный характер, появляются фигуры животных и птиц. На серебряных изделиях изображаются сивиллы, библейские сцены, сказочные существа (русалки, единороги, сирены). В начале XVIII века все чаще в орнаменте встречаются плоды и ягоды, пышные связки и целые гирлянды плодов и цветов, подвешенных на лентах, продетых в кольца. Размеры орнамента увеличиваются. Преобладают четкие и массивные формы, богатые цветовые контрасты, часто используются дорогие экзотические материалы. В последней четверти века преобладает более строгий и формальный стиль «Барочного классицизма», принятый французским двором и проявившийся в произведениях французских художников-декораторов и оформителей. Работы таких декораторов широко распространены в виде отпечатков, специально выгравированных досках с орнаментами, которые легко переводить в различные материалы. Важным аспектом работы французских декораторов XVII – начала XVIII века было возрождение гротескного орнамента. Он составлялся из усиков аканта, ламбрекенов, а также фантастических созданий, симметрично расположенных внутри тонко

закрученных краев. Эти мотивы становятся более утонченными и линейными, привнося новый элемент воздушной легкости и элегантности, во многом предсказывая стиль Рококо [2, с. 223].

ЛИТЕРАТУРА

1. Буткевич, Л. М. История орнамента: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
2. Буткевич, Л. М. История орнамента. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2008. – 267 с. Был 2.
3. Вельфин, Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в Новом искусстве. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 336, 372, 386. Был 3.
4. Керлот, Х. Э. Словарь символов. – М. : «REFL – bock», 1994.
5. Лоренц, Н. Ф, Орнамент всех времен и стилей. Т. 1–8. – СПб., 1898–1899.
6. Расинэ, О. Орнамент всех времен и стилей. Т. 1–2. – М. : Белый город, 2007. – 719 с.
7. Стили и орнаменты в искусстве: каталог. – М. : АСТ: Астрель, 2008. – 367 с.: ил. Был 5.
8. Хогарт, У. Анализ красоты. – М. : Искусство, 1958. – С. 163, 171. Был 7.

Тлеубергенова Н. А.

(Узбекистан, Республика Каракалпакстан, г. Нукус)

СВЕДЕНИЯ О ЮВЕЛИРНОМ РЕМЕСЛЕ КАРАКАЛПАКОВ

Древняя история и культурные ценности каракалпакского народа занимают важное место в развитии культуры Центральной Азии. Сегодня наибольшую актуальность приобретает изучение этнокультурного многообразия историко-культурных регионов Узбекистана, являющегося неотъемлемой частью сокровищницы мировой культуры. Одним из таких историко-культурных регионов нашей страны считается Каракалпакстан, имеющий важное значение в истории культуры народов Узбекистана.

Яркий фактор традиционной культуры и быта народов – это его хозяйство, занятия, характеризующие исторически сложившийся способ производства и совокупность производственных отношений общества. В силу этого, изучение традиционного ремесла каракалпаков является одним из аспектов возрождения и дальнейшего развития рациональных сторон традиционных занятий (ремесла), которые внесли свой вклад в сокровищницу региональной и мировой цивилизации.

Одним из видов традиционных ремесел каракалпаков было ювелирное ремесло, которое имело популярность в XIX – начале XX вв. И в городе, и на селе были свои ювелиры, которые обслуживали различные социальные слои населения. У каракалпаков бытовала поговорка «Если в ауле есть хоть одна женщина, то для ювелира всегда найдется дело».

Ювелирное ремесло каракалпаков возникло в глубокой древности. Об этом свидетельствуют археологические и фольклорные данные. Уже во 2–1 тысячелетиях до н. э. искусные мастера Хорезмского оазиса изготовляли бронзовые украшения, браслеты, колечки [1, с. 148–150]. Археологические изыскания на памятнике в Турткульском районе – Кой-Крылган-Кала, относящегося к IV в. до н. э. и IV в. н. э., выявили небольшое число предметов украшения – это подвески из горного хрусталя, из кости, клыков, вставки-пронизи из агата, стекла, бусы различных форм из гагата, стекла, керамические бусы, перстни из железа, бронзы, бронзовые серьги, застежки, а также ленточки золотой фольги, как предполагают, употреблявшиеся для украшения одежды [2, с. 223–229]. При раскопках дворца в Топрак-кале (Элликалинский район), датируемый III в. н. э. найдены железные пряжки, бронзовые бляшки, были выявлены золотые и бронзовые нашивные бляшки, золотая серьга с жемчужной подвеской и др. Раскопки Большой Айбуйир – калы (Джанпык-кала) выявили большое количество бронзовых украшений, датируемые 1–4 вв. н. э. – гривны, браслеты, перстни с изображениями стилизованных фигурок животных – льва, оленя. На археологических памятниках степных племен юга Каракалпакстана (2–1 тыс. до н. э.) – Джанбас, Кокча, Ангка – кала, Кават – кала – бронзовых украшений встречено мало. Их представляют серьги в виде изогнутого круглого в сечении стержня, украшенного шишечками, височные подвески, браслеты, кольца. Большинство найденных изделий, как подтверждают исследователи, местного производства. Об этом свидетельствуют находки литейных форм на поселениях Джанбас-21 и Кокча-15 [3, с. 128]. Аналогичные этим украшениям, ювелирные изделия были распространены в странах Переднего Востока, Кавказа, Южной Сибири.

Наряду с археологическими находками имеются письменные сведения о ювелирном производстве племен, которые являлись основой в этногенезе каракалпакского народа. Геродот свидетельствует о том, что к середине V столетия у среднеазиатских массагетов все металлические предметы были из золота и меди. Вооружение – копья, стрелы, секиры, панцири для лошадей – они изготовляли из меди, а золото шло у них на головные уборы, пояса, перевязки, уздечки и различные украшения. Геродот писал, что «…железа и серебра они вовсе не употребляют, так как этих металлов и нет в их стране, а золото и медь имеются в изобилии» [4, с. 109].

Украшения, убранство коня и ювелирное производство широко нашли свое отражение в фольклоре каракалпаков. Каракалпакские эпосы-дастаны «Кырк-кыз», «Коблан», «Алпамыс», «Шарьяр» изобилуют мотивами о ювелирных изделиях каракалпакского народа. Многие каракалпакские поговорки и пословицы, загадки связаны с ремеслом, в частности с ювелирным производством, с мастерами. Существуют легенды и предания, отражающие ювелирное ремесло и его мастеров.

В эпосе «Кырк-кыз» часто упоминается женский головной убор «саукеле», который изготовляли мастера – ювелиры. Из металлов используемых в ювелирном ремесле, в этом эпосе говорится больше о золоте, нежели о серебре:

Алтын қаслы бар қолында – Есть золото на руках;

Алтын шашбау жарасады басына… – Золотые накосники украшают её волосы [5, с. 57–74].

Это как бы подтверждают слова Геродота о том, что «железа и серебра они вовсе не употребляют, так как этих металлов и нет в их стране, а золото и медь имеются в изобилии».

В эпосе «Коблан» нашло свое отражение описание конской сбруи, которая являлась одним из изделий, из-

готовляемый ремесленниками–ювелирами – *...гудары ноқта, алтыннан пуу берген тебинги, алтын ер.*

Ат мойнына таққан тилла тумарды... – золотой оберег на шее твоего коня [6, с. 28, 118].

Эпос «Шарьяр» отражает моменты использования ювелирного ремесла в украшении жилищ как переносных, так и стационарных, а также в украшении одежд и головных уборов персонажей эпоса:

Шаңарағы данданнан – из слоновой кости купол юрты;

Ууғы бар гүмистен – из золота жерди купола юрты;

Босағасын борлатқан – порог натертый;

Керегесин сырлатқан... – решетчатые стенки юрты позолоченные [7, с. 8].

В эпосе «Алпамыс» ювелирное ремесло прослеживается в описании конского убранства, вооружения:

Тилла ер ийнинде... – золотое седло на его плечах;

Тилладан ноқта салады... – золотая уздечка;

Ақ баслы ер... – седло из кости;

Алтын қаслы ақ мылтық... – белое ружьё, украшенное золотом [8, с. 35, 37, 100, 202].

Кроме того, в эпосе имеется довольно много строк, посвященных описанию элементов одежды, различным металлоизделиям. Например:

Жағасы алтын, жеңи зер. Қара тонды кийесен... – воротник из золота, рукава позолочённые. Одеваешь ты чёрную шубу;

Тилладан қамар буудырып... – из золота пояс твой [9, с. 136, 204].

Таким образом, каракалпакский фольклор сохранил много сюжетов и мотивов, отражающих ювелирное производство каракалпакского народа.

К 1940-м годам ювелирное ремесло фактически перестает существовать. Тем не менее, представления о личности и деятельности отдельных мастеров – ювелиров все еще сохраняются в памяти местного населения.

За 23 года независимого развития Республики Узбекистан было много сделано по решению проблем в процессе возрождения ремесел, в особенности ювелирного ремесла. В соответствии с Указом Президента Республики Узбекистан от 31 марта 1997 года «О мерах государственной поддержки дальнейшего развития народных промыслов и прикладного искусства» в Узбекистане создан научно-производственный центр «Муссавир», в состав которого входит ассоциация «Хунарманд» [10].

18 июля 1997 года образовалось Каракалпакское территориальное отделение ассоциации народных умельцев «Онермент». В задачи этой организации входят возрождение и развитие традиционных видов ремесел и народного искусства, оказание помощи по выявлению и восстановлению исчезнувших видов традиционных ремесел и внедрение их в производство, изучение опыта народных мастеров и открытие при ассоциации индивидуальных школ ученичества для передачи талантливой молодёжи традиций народного искусства.

Несмотря на то, что на современном этапе развития общества большое внимание уделяется возрождению и сохранению традиционного ремесленного производства народов Каракалпакстана, оно все же сталкивается с трудностями, связанными с нехваткой сырьевого материала, проблемами сбыта продукции, а также с утратой национального своеобразия и традиционности. Отрадно то, что молодежь проявляет увлечение народными ремеслами. Поэтому необходимо, чтобы заинтересованная молодежь постигла секреты ремесленного производства у наиболее искусных мастеров своего дела.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кой-Крылган-кала – памятник культуры Древнего Хорезмов IV в. до н. э. – 1Ув. н. э. // Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Т. 5. – М, 1967. с 148–150.
2. Топрак-кала. Дворец. – М., 1984.
3. Итина, М. А. История степных племён Южного Приаралья (II – начало I тыс. до н. э.). – М. : Наука, 1977.
4. Этнография каракалпаков. – Ташкент, 1980.
5. Эпос «Кырк-кыз» // Каракалпакский фольклор. Т. 6. – Нукус, 1980.
6. Эпос «Коблан» // Каракалпакский фольклор. Т. 8. – Нукус, 1981.
7. Эпос «Шарьяр» // Каракалпакский фольклор. – Нукус. – 1980.
8. Эпос «Адпамыс» // Каракалпакский фольклор. Т. 7. – Нукус, 1981.
9. Там же. – С. 136, 204.
10. Указ Президента Республики Узбекистан от 31 марта 1997 года «О мерах государственной поддержки дальнейшего развития народных художественных промыслов и прикладного искусства» // Правда Востока. –1997. – 1 апреля (№ 60).

Томашевский С. М.

(Республика Украина, г. Кременец)

МАСТЕР-КЛАСС КАК ЦЕЛЕСООБРАЗНАЯ ФОРМА ОБУЧЕНИЯ НАРОДНЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ РЕМЕСЛАМ

Постановка проблемы. Изучая декоративно-прикладные искусства мы не только узнаем о технологии изготовления предмета, а и получаем знания и мудрость своего этноса. Укрепляются этно-генетические связи между поколениями средствами декоративно-прикладного искусства. Основная ценность его заключается в воздействии на мышление, мысли человека, как инструмента познавательной деятельности, коммуникативные качества, как средства духовного и делового общения и творческие способности, как основного средства самореализации личности [1].

На этой основе всесторонне совершенствуется и практическая деятельность личности – духовная и материальная своеобразие народного искусства, которая определяется социально-экономическими условиями труда и быта, а также особенностями природных условий, в которых живет тот или иной народ [1].

Лучшим временем для формирования таких этно-генетических связей является школьный возраст. …Большое значение имеет формирование у подрастающего поколения национального самосознания. Это может осуществляться различными путями, в том числе путем приобщения учащихся к национальной культуре, одной из отраслей которой являются художественные народные промыслы [2].

Однако для того чтобы передать такого рода знания и умения, в школе, типовой формы урока недостаточно. Рассматривая возможности нестандартных, уроков стоит отметить следующее в их основе лежит принцип игры, что положительно отражается на усвоении учебного

материала. Однако такой подход к изучению народных ремесел не совсем соответствует желаемому результату.

Анализ исследований и публикаций. Проблеме интеграции художественных народных промыслов в школьный компонент посвящены работы таких исследователей как Д. А. Тхоржевский, И. А. Зазюн, Л. В. Оршанский, Н. В. Дубовая, С. С. Кашлевой, В. П. Титаренко, З. В. Резниченко, Л. Л. Бокотей, Т. И. Полевщикова и других.

Приобщение будущих учителей трудового обучения к украинским прикладное овладения мастерством декоративного творчества влияет как на результаты национального и эстетического воспитания, так и на профессиональное мастерство, формирует у них потребность творческой деятельности [1].

Таким образом, определенной формой обучения народным ремеслам, отвечающий всем потребностям является интерактивная форма обучения – мастер-класс. Изучая психолого-педагогическую литературу по данной тематике, приведем несколько определений и суждений относительно срока «мастер-класс».

Формулирование целей статьи. Целью статьи является выявление целесообразности применения мастер-класса для изучения художественных народных ремесел.

Изложение нового материала. Мастер-класс характеризуется в психолого-педагогической литературе как одну из форм эффективного профессионального обучения, во время которого специалист / мастер рассказывая показывает практическое выполнение технологию выполнения или определенную операцию.

Выбирая такую форму обучения, как мастер-класс отбирают за основу формулировки С. С. Кашлева, где он обусловливает ее как особую форму учебного занятия, которая основана на практических действиях показа и демонстрации творческого решения определенного познавательного и проблемного педагогической задачи [3].

М. М. Поташник определяет мастер-класс как ярко выраженную форму

ученичества у Мастера, который передает ученикам свой опыт, мастерство путем прямого и комментируемого показа методов и приемов работы [4, с. 20].

Из положений о мастер-классе отметим: что это двусторонний процесс, и отношения «преподаватель – слушатель» являются абсолютно необходимыми. Непрерывный контакт, практически индивидуальный подход к каждому слушателю – вот то, что отличает мастер-классы от всех остальных форм и методов обучения. К участию в мастер-классах приглашаются лучшие специалисты в области изучаемого.

Успешное освоение темы мастер-класса происходит на основе продуктивной деятельности всех участников.

Таким образом, учитель-мастер представляет собственную систему работы, которая предусматривает комплекс методических приемов, педагогических действий, которые присущи именно этому педагогу; действия взаимосвязаны между собой, оригинальные и обеспечивают эффективное решение учебно-воспитательных задач. Признаками системы работы учителя является целостность, оптимальность в определении места и времени применения каждого методического приема; разносторонность воздействия на учащихся с одновременной сосредоточенностью на развитии стержневых ведущих качеств личности; оригинальность методики.

Преимущество мастер-класса над другими формами профессионального общения в том, что: во-первых, идея проведения мастер-класса направлена на результативность работы его «учеников», и практико- и компетентно-ориентированная; во-вторых, мастер-класс – одна из интерактивных форм профессионального взаимодействия педагогов, выгодно выделяет ее от репродуктивных форм общения учителей; в-третьих – мастер-класс как форма развития творческого потенциала слушателей курсов … предполагает использование эмпирических методов: наблюдение, изучение документов и результатов деятельности учителя-мастера, разработку дидактических материалов для работы в собственной педагогической деятельности [6, с. 3].

Для того чтобы применение мастер-класса было эффективное он должен отвечать следующим задачам:

1) передача мастером своего опыта путем прямого и комментируемого показа последовательности действий, методов, приемов и форм педагогической деятельности;

2) общее отработки методических подходов Мастера и приемов решения поставленной в программе мастер-класса проблемы;

3) рефлексия собственной профессиональной мастерства участниками мастер-класса;

4) оказания помощи участникам в определении задач саморазвития и формировании индивидуальной программы самообразования и самосовершенствования [7].

Исходя из таких задач формулируем ориентировочную структуру занятия на основе опыта А. С. Дульная и Л. М. Соломатина. Занятия в форме мастер-класс по художественной керамики.

Тема занятия: Керамическая народная игрушка. Свисток:

1. Подготовительно-организационный этап:

a) подбор лучших образцов изделий;

b) подготовка теоретически инструкционного материала;

c) подготовка сырьевых материалов и инструментов;

d) доска зарисовки эскизов и инструкций;

2. Основная часть (практическая работа):

a) краткий очерк по истории объекта и технологии его изготовления;

В процессе беседы происходит знакомство с материалом и его особенностями.

b) описание основных идей и принципов технологии устройства звуковоспроизведения (игрушки);

Организация работы проводится таким образом, чтобы мастер-учитель и участники занятия работали вместе. Что придает уверенности в работе участникам.

c) формирования первоосновы и воспроизведения устройства объекта;

Мастеру целесообразно оставлять общий вид игрушки на стадии заготовки, чтобы избежать произвольного навязывания образа игрушки.

d) предоставление общего и индивидуального облика игрушке учитывая традиционную семантику;

Мастеру отводится роль консультанта. Замечания в данном случае является неуместны лишь рекомендации и индивидуальные консультации.

3. Обсуждение выполненных изделий и их защита. (Рефлексия.)

Как раз таки структура позволяет, за ограниченными временными рамками, подать теоретические и практические знания оставляя достаточно места на творчество, фан-

тазию. Отсутствие четкого внутреннего временного регламента делает гибкую всю модель занятия. Где, по нашему мнению, и отводится место на творчество. По словам В. А. Сухомлинского: именно творческое внедрение опыта является развитием педагогических идей, а также формирование собственных педагогических убеждений.

Как результат, можем заметить, что при такой форме обучения материал усваивается быстрее, осознанно. Наряду с этим, отталкиваясь от традиционного урока, даем возможность ученикам чувствовать себя удобно, создавая положительную среду для познавательной деятельности.

Выводы. Из выше изложенного свидетельствует о том, что мастер-класс, как форма обучения является результативной в изучении народных художественных ремесел. Также данная форма обучения создает позитивный настрой для познавательной деятельности, развития творчества, восстановлению этно-генетических связей и т. п.

ЛИТЕРАТУРА

1. Титаренко, В. Українські народні ремесла в художньо-естетичній підготовці майбутніх учителів трудового навчання / Валентина Титаренко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://library.udpu.org.ua/library_files/zbirnuk_nayk_praz/2010/2010_3_30.pdf
2. Рукопись: Украинские народные ремесла / под ред. академика АПН Украины Д. А. Тхоржевский.
3. Кашлевой, С. С. Технология интерактивного обучения / С. С. Кашлева. – Мінск : Белорусский Верасень, 2005. –196 с. – (Педагогика, обращенная в завтра).
4. Методическая работа в школе: организация и управление / под общ. ред. М. М. Поташника. – М. : Дидактика, 1971. – 196 с.
5. Положение о мастер-классе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: static.klasnaocinka.com.ua/… 463… /polozhennya_pro_mayster_klas.doc
6. Формы профессионального обучения педагогов: мастер-классы, технологические приёмы / авт.-сост. Т. В. Хуртов. – Волгоград: Учитель, 2008. – 207 с.
7. Дулова, А. С. Соламатіна, Л. М Методичні рекомендації з проведення майстер-класу як групової форми методичної роботи / Дулова А. С, директор НМПЦ, Соламатіна Л. М, методист НМПЦ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.kharkivosvita.net.ua/files/Metod_rekom.pdf.

Чайко М. П.

(Рэспубліка Беларусь, г. Гродна)

СУЧАСНЫЯ БЕЛАРУСКІЯ МЕМАРЫЯЛЫ, ПРЫСВЕЧАНЫЯ ВАЕННЫМ ПАДЗЕЯМ ПЕРШАЙ СУСВЕТНАЙ ВАЙНЫ

Першая сусветная вайна прынесла страты, якіх на той момант чалавецтва яшчэ не ведала. Дзень заканчэння вайны 11 лістапада 1918 г. увайшоў у сусветную гісторыю, як Дзень прымірэння, Дзень памяці яе ахвяр.

На тэрыторыі сучаснай Беларусі разгарнуліся жорсткія баі. У 1915–1917 гг. лінія фронту руска-германскіх войскаў праходзіла праз усю краіну. Шэрагі імператарскай арміі, якія змагаліся на тэрыторыі Беларусі, на трэць складаліся з мясцовага насельніцтва. Тры мільёны нашых землякоў сталі бежанцамі.

Пасля Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі Першая сусветная вайна ў Савецкім Саюзе была названая імперыялістычнай. Афіцэры і салдаты, якія загінулі ў жорсткіх баях, абвешчаныя ахвярамі, а не героямі вайны. Да сённяшняга дня тэма Першай сусветнай вайны ў мастацтве Беларусі займае досыць сціплае месца. Між тым, першыя дзесяцігоддзі XXI ст. адзначаны стварэннем мемарыяльнага комплексу «Памяці воінаў І Сусветнай вайны 1914–1918 гг. па Старавіленскаму тракту» (навуковы кіраўнік аб'екта А. М. Кропатаў, ГАП Н. М. Дзятко) і будаўніцтвам мемарыяльнага комплексу па лініі супрацьстаяння ў Першую сусветную вайну 1915–1917 гг. у г. Смаргоні (2014, Смаргонь, Гродзенская вобласць, скульптары А. Арцімовіч, У. Церабун, І. Арцімовіч, архітэктар А. Бажыдай).

Шлях да адраджэння памяці гістарычных месцаў Першай сусветнай вайны праходзіць праз доўгія дзесяцігоддзі забыцця. Яркае пацверджанне таму гісторыя Мінскіх Брацкіх могілак 1914–1918 гг.

Урачыста-жалобная цырымонія адкрыцця мемарыяла Брацкіх могілак з перапахаваннем астанкаў воінаў Рускай імператарскай арміі, якія загінулі ў гады Першай сусветнай вайны, прайшла 14 жніўня 2011 г. у Мінску па вуліцы Чарвякова.

Рэалізацыя праекта добраўпарадкавання тэрыторыі былых Мінскіх Брацкіх могілак, ахвяр Першай сусветнай вайны, і стварэнне Мемарыяльнага комплексу «Памяці воінаў І Сусветнай вайны 1914–1918 гг. па Старавіленскаму тракту» пачалася з 2008 года.

Мемарыяльная зона Брацкіх вайсковых могілак складаецца з трох уваходных груп. Цэнтральную частку мемарыяла займае капліца. Цэнтрычнае збудаванне з купальным пакрыццём у сваёй аснове мае форму квадрата. Вонкавы дэкор сцен – дарыйскі ордэр, увянчаны трохкутным франтонам. Цэнтральная ўваходная і бакавыя сцены адкрыты арачнымі праёмамі. Унутры капліцы мазаічныя выявы іконы Божай Маці «Знаменне», у паўсферы – Спас Нерукатворны, арнаментальнае рашэнне купальнай прасторы нагадвае форму Ордэна Святога Георгія.

Каб пазбегнуць вандалізму, у арачных праёмах капліцы ўстаноўлены каваныя краты. Капліца знаходзіцца на скрыжаванні галоўнай і бакавых дарожак, якія злучаюць уваходы ў мемарыяльную зону.

Два анёлы, сімвалы Пакрова Прасвятой Багародзіцы, утвараюць арку над галоўным уваходам.

На пляцоўцы вакол капліцы размешчаны дошкі з імёнамі воінаў ў выглядзе раскрытых скруткаў, упрыгожаных лаўровымі галінкамі. Уладкаваны газон. Аўтары імкнуліся прытрымлівацца архітэктурнай стылістыкі XIX – пачатку XX ст. Па перыметры могілак выканана высокамастацкая агароджа з зялёнага мармуру, упрыгожанага дэкаратыўным раслінным пляценнем (чыгун) і шчытамі з выявай ордэнаў Расійскай Імперыі. Ўваходныя архітэктурныя групы вырашаны ў выглядзе вертыкальных пастаментаў, на іх размешчаны тэксты на рускай мове «Минское Братское военное кладбище 1914–1918 годов», высечаны Ордэн Святога Георгія.

Рэалізацыя праэкту добраўпарадкавання Брацкіх вайсковых могілак у Мінску, безумоўна, пазітыўны крок да асэнсавання нашай гісторыі. Дадзены мемарыял важны з пункту гледжання сацыяльных культурных працэсаў, якія адбываюцца ў нашым грамадстве. Гэта свайго роду працэс рэабілітацыі памяці нацыі ў цэлым.

З улікам агульнай тэндэнцыі мемарыяльнага будаўніцтва на Беларусі першага дзесяцігоддзя XXI ст. (канцэптуалізм, асацыятыўнасць, зніжэнне ролі

скульптуры) адметным і рэзанансным па сваёй сутнасці маштабам і комплексным падыходам з'яўляецца будаўніцтва мемарыяльнага комплексу па лініі супрацьстаяння ў Першую сусветную вайну 1915–1917 гг. у г. Смаргоні.

Мемарыяльны комплекс у Смаргоні вылучаецца сярод сучасных мемарыялаў зваротам да ваенных падзей Першай сусветнай вайны. Смаргонскія баі – эпізадычны момант у гісторыі Першай сусветнай, аднак глабальны па сваіх стратах, колькасці ахвяр. У артыкуле «Бронзавая памяць Першай сусветнай» журналіст У. Падаляк піша: «Трагічны лёс Смаргоні ў час Першай сусветнай вайны можна параўнаць з лёсам, які напаткаў Хатынь… У 1915–1917-я гады праз горад праходзіла лінія руска-германскага фронту. 810 дзён вяліся тут жорсткія баі, якія ператварылі Смаргонь у руіны, а жыхароў – у бежанцаў…» [1, с. 13].

Ваенны даследчык У. Лігута сцвярджае: «Первая сусветная… Жорсткая і крывавая, яна стала «забытай» вайной» [2, с. 37]. Аднак, дзякуючы палкоўніку запасу, аўтару кнігі «В Сморгони, под знаком Святого Георгия» [2] Уладзіміру Лігуце, узнікла ідэя стварэння мемарыяльнага комплексу па лініі супрацьстаяння ў 1915–1917-х гг. у г. Смаргоні. У 2006 г. журы Смаргонскага раённага выканаўчага камітэта разам з Рэспубліканскім мастацкім саветам па манументальнаму мастацтву зацвердзіла эскізны праект-канцэпцыю аўтарскага калектыву на чале з А. Арцімовічам. Канчатковы варыянт праекта, прадстаўленага творчым саюзам скульптараў А. Арцімовіча, У. Церабуна і І. Арцімовіча, быў зацверджаны на экспертным савеце ў верасні 2009 г. У тым жа годзе па вырашэнню Савета Міністраў Саюзнай дзяржавы накіраваны сродкі на ажыццяўленне ідэі.

Мемарыяльны комплекс па лініі супрацьстаяння ў Першую сусветную вайну – велічны, дасканала прадуманы план будаўніцтва, што вырастае з сэрца горада, увасабляючы эпіцэнтр ваенных падзей, якія падзялілі горад на франтавое супрацьстаянне, у мастацкую форму мемарыяла. Трохчасткавая кампазіцыйная структура мемарыяла грунтуецца на планіровачным прынцыпе ўзаемадзеяння, заснаваным на лінейна-восевай сувязі розных выяўленчых элементаў (частак), з акцэнтаваннем на скульптурныя групы. Канцэпцыя развітай прасторавай структуры з выразным функцыянальным заніраваннем мемарыяльнага комплексу складаецца з кампазіцыйнага трыпціха, які па сваёй ідэйнай задуме перасякае горад з усходу на захад, расстаўляючы архітэктурныя, пластычныя і знакавыя акцэнты ў цэнтры горада і на лініі мяжы горада, адносна гістарычных падзей.

Загалоўная, цэнтральная частка комплексу размешчана ў парку Перамогі. Архітэктурна-планіровачнае вырашэнне грунтуецца на паслядоўным прадольна-восевым раскрыцці тэмы памяці і складаецца з трох сэнсава-выяўленчых монацэнтрычных пляцовак. Прасторавыя сувязі першай часткі мемарыяла надаюць яму цэласнасць пры дапамозе прыроднага элемента (417-метровая алея), які аб'ядноўвае выразнае функцыянальнае заніраванне мемарыяльнага комплексу і дамінуючую ролю манументальнай скульптурнай кампазіцыі «Крылаты геній салдацкай славы» з размешчанымі па баках бронзавымі скульптурамі «Салдаты Першай Сусветнай» і «Бежанцы».

Першы кампазіцыйны элемент, уваходная група, з якога бярэ пачатак паркавая тэрыторыя з боку вуліцы Камінскага, прадстаўлена паўкруглымі падпорнымі сценкамі, дзе размешчаны адлітыя з бронзы тэксты на рускай і беларускай мове: «Мемарыяльны комплекс па лініі супрацьстаяння ў Першую сусветную вайну 1915–1917 гг. у г. Смаргоні».

Далей мемарыяльная зона «Прымірэння», дзе знаходзіцца карта лініі супрацьстаяння, амфары з зямлёй, сабранай з месцаў баёў і дзве сцяны памяці, прысвечаныя воінам рускай і нямецкай арміі. Побач размешчана каплічка са званом, які набыў форму Георгіеўскага крыжа.

У цэнтральнай частцы комплексу, «зоне Славы», на круглай пляцоўцы рытмічна скошаная глыба, на ёй размешчана скульптурная кампазіцыя «Крылаты геній салдацкай славы». Алегарычная выява сімвалізуе даніну памяці тым, хто паклаў сваё жыццё за Радзіму. Сіла вобразнай выразнасці дасягнута скульптарамі А. Арцімовічам, У. Церабуном і І. Арцімовічам мастацкімі сродкамі пластыкі. Аўтарскі калектыў надае асаблівую ўвагу фактурнай лепцы, грубая, няроўная паверхня бронзы ўзмацняе экспрэсію вобраза. Эмацыянальны стан увасоблены ў складаным ракурсе, парыўным руху, што падпарадкаваны кульмінацыйнай драматургіі жэсту. Адчувальна імкненне ўзвесці алегарычны сюжэт у сімвалічнае абагульненне. Алегорыя гарманічна аб'ядноўваецца з мастацкай інтэрпрэтацыяй ваеннай будзённасці, увасобленай у дадатковых помніках. Жанравыя, дакументальна-тыповыя кампазіцыі «Салдаты Першай Сусветнай» і «Бежанцы» выкананы аўтарскім калектывам у рэалістычнай і адначасова манументальна абагуленай трактоўцы. Справа ад скульптурных кампазіцый – сем памятных знакаў-медальёнаў, зробленых з граніту і бронзы. На іх размешчаны тэксты, што адлюстроўваюць храналогію ваенных падзей у Смаргоні.

Завяршае алею памяці камень з тэкстам (своеасаблівы зварот да нашчадкаў) – «Любая война несет горе, разрушение и смерть. Наш священный долг помнить об этом».

1 жніўня 2014 г. адбылося ўрачыстае адкрыццё вышэйадзначанай часткі праекта мемарыяльнага комплексу па лініі супрацьстаяння ў Першую сусветную вайну 1915–1917 гг. у г. Смаргоні.

На стадыі праекта знаходзіцца трэцяя частка комплексу. Рэалізацыя заключнай часткі плануецца з заходняга боку горада, ля шашы Вільнюс–Мінск, што абумоўлена існаваннем «жывых» сведкаў гістарычных падзей 1915–1917 гг., фартыфікацыйных збудаванняў, 17 нямецкіх дотаў. Завяршальны акцэнт комплексу – скульптурная кампазіцыя «Праклён вайне» (салдат уваткнуў вінтоўку штыком у зямлю, падымаючы рукі ў неба, шле свой гнеў, праклён, пратэст вайне). Фігура салдата на фоне абгароджанай канструкцыі знаходзіцца на брустверы, на якім надпіс: «Будь проклята ты, война!» Перад скульптурнай кампазіцыяй размесціцца карта свету з пералічанымі краінамі-ўдзельніцамі Першай сусветнай вайны.

Мемарыяльны комплекс па лініі супрацьстаяння ў Першую сусветную вайну 1915–1917 гг. – прыклад шматпланавага раскрыцця тэмы сінтэтычнымі сродкамі. Складаная інтэграцыя скульптурных, архітэктурных, знакавых элементаў разам з дакументальна-гістарычнымі сведчаннямі ваенных падзей утвараюць адкрытую незамкнёную прастору комплексу. Ансамблевы падыход у вырашэнні тэмы грунтуецца на акцэнтаванні галоўных помнікаў і іх сюжэтна-кампазіцыйнай сувязі з дадатковымі архітэктурнымі і гістарычнымі элементамі, мемарыяльнымі

знакамі. Сапраўдная каштоўнасць праекта заключаецца ў актыўным скарыстанні гісторыка-дакументальных аб’ектаў у мемарыяльным комплексе, што пачынаюць гучаць як мастацкія артэфакты.

Мемарыял па лініі супрацьстаяння ў Першую сусветную вайну 1915–1917 гг. у Смаргоні – мемарыял памяці і прымірэння.

ЛІТАРАТУРА

1. Падаляк, У. Бронзавая памяць Першай Сусветнай / У. Падаляк // Літаратура і мастацтва. – 2010. – 26 ліст. – С. 13.
2. Лигута, В. Н. У Сморгони, под знаком Святого Георгия / В. Н. Лигута. – Минск : Изд. В. Хурсик, 2010. – 336 с.
3. Благоустройство территории бывшего Минского братского кладбища жертв Первой мировой войны и создание Мемориального комплекса «Памяти воинов 1-ой Мировой войны 1914–1918 гг. по Старовиленскому тракту // Архитектурно – строительный портал [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа : http: // ais.by/news/15183. – Дата доступа : 10.07.2014.
4. Воложинский, В. Вилейка – Забродье: Автопробег по местам Первой мировой войны / В. Воложинский // Новости TUT.BY [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа : http: // news.tut.by/society/320321.html12. – Дата доступа : 10.07.2014.
5. Лигута, В. Н. Наша кровь у Сморгони / В. Н. Лигута. – Минск : Изд. В. Хурсик, 2005. – 43 с.
6. Лицкевич, О. Мертвые среди живых / О. Лицкевич // Беларуская думка. – 2008. – ліст. – С. 60–64.
7. Мальдис, А. Героям Великой Европейской войны / А. Мальдис // Советская Белоруссия. – 2011. – 20 июня. – С. 10.
8. Мядзведзева, В. Брацкія могілкі ў Мінску: час аднавіць сравядлівасць. Интервью с научным сотрудником НИАБ В. Денисовым / В. Мядзведзева // Звязда. – 2007. – 18 кастр.
9. Падаляк, У. Пад адкрытым небам. Заброддзе / У. Падаляк // Літаратура і мастацтва. – 6 студз. – 2011. – С. 5.
10. Усачев, О. И. Братское военное кладбище / О. И. Усачев // Минск старый и новый [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа : http: // minsk-old-new.com/minsk-3274.htm. – Дата доступа : 10.07.2014.

ПАДСЕКЦЫЯ
ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Андрушко Л. Н.
(Республика Украина, г. Львов)

ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТРАДИЦИОННОГО УКРАИНСКОГО НАРОДНОГО РУШНИКА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Из анализа функционирования традиционного рушника в народном быту следует несколько важных и убедительных выводов. Во-первых, выявлен генетический связь такого рушника с дохристианской религиозной системой и обрядностью, где он выступал в функции священного символического предмета и в своем синкретическом единстве был носителем и воплощением соответствующего круга священных идей, переданных образно-символически. Во-вторых, традиционный рушник не потерял ни своей функции, ни вида и не десакрализировался в сложных условиях перехода к новой религиозной системы. В-третьих, за тысячелетия вероисповедания христианства он вошел в убранство украинских церквей, занял место рядом с иконами в украинском доме, стал неотъемлемым атрибутом украинской христианской обрядности. Это дает нам основания рассматривать рушник как произведение исключительно сакральноу, а потому выделить его из массива произведений декоративно-прикладного искусства, чтобы рассматривать с другой точки зрения и оценивать по другим критериям. Ведь, по научным параметрам, произведения декоративно-прикладного искусства определяют две основные функции – практическая и эстетическая. Сразу видим, что в широком спектре рушник не имеет соприкосновения с этими функциями. Им полностью соответствует бытовой «двойник» рушника – утиральник.

Считаем, что выделение рушника из массива произведений декоративно-прикладного искусства вполне закономерно. Привлечение его к этому массиву произошло в советско-коммунистический время насильственного разрушения духовной системы, борьбы с религией как с «суеверием» и «опиумом» для народа. На современном этапе следует восстановить надлежащее отношение к этому исключительному произведению народного искусства, приняв во внимание закономерности трансформаций, происходивших в духовно-мировоззренческой системе народа и существенно повлияли на его художественно-образную структуру.

Такая вышедшая с предварительного анализа логическая операция открывает путь к дальнейшему рассмотрению рушника в другом измерении – в измерении сакрального искусства и религиозно-мифологического мировоззрения с его развитой космологически-символической системой.

Связь украинской традиционного рушника с космогоническим мировоззрением и космологическим символизмом мы проследили уже в процессе его функционирования, где рушник выступал двигателем, так сказать, верховная сила сакральных действ, для которой все участники действа во главе с жрецом – «подчиненные". Такой движущей силой рушник выступает, очевидно, потому, что он является носителем сакральной информации, скорее – мистилищем сакральной информации, действует на принципах магии [1; 2; 11].

По определению О. Никорак, «рушники – одна из самых выразительных художественных типологических подгрупп узорнотканых изделий интерьерного, обрядового и бытового назначения. Тканые (как и вышитые) полотенца – весомый пласт традиционной культуры Украины» [7, с. 399].

Считаем логичным и абсолютно необходимым в интересах исследования разделить функции двигателя, деятеля и носителя информации, которые в нем синкретично, неразрывно связаны, и разъединить их можно только условно, применив это разъединение как метод исследования. Рассмотрим рушник как информативное составляющее космологически-символической системы, в которую он всегда входил как обрядовый предмет и таким остался по сей день. Можем это сделать, поскольку рушник – как часть древней системы – сохранился до сих пор, не потеряв своего общего вида – формы, композиции, орнаментальных мотивов, донеся информацию о дохристианской системе верований наших предков. И так, чтобы наиболее полно охарактеризовать рушник и понять систему, ее содержание, нам необходимо, во-первых, распределить и погрупировать синкретично слитую информацию хотя бы по первому и самому доступному художественно-визуальному признаку, во-вторых, проанализировать каждую группу учитывая семантику составляющих рушника. На наш взгляд, это позволит объяснить значение художественно-творческих образов и принципы их создания, получивших отражение в орнаментальном разнообразии рушников. Итак, принимая типологизацию рушника по функциональному назначению (описанную прежде всего в исследованиях О. Никорак), можем разделить рушники на три основных типа: обрядовые – для использования в обрядах, интерьерные – для обстановки жилища, хозяйственные – для вытирания посуды и тела [7, с. 401]. Каждый функциональный тип имеет свои подтипы: обрядовые – родильные, свадебные, похоронные, обыденные; интерьерные– на иконы, на колья, на жердь; хозяйственные – для посуды, для тела.

Такая дифференциация рушников довольно условная, поскольку рушники были в основном полифункциональными, и очень часто один и тот же рушник использовали в различных ситуациях. Однако выбранный метод типологизации рушника подсказывает пути анализа его функционирования в обрядах и анализ художественных особенностей. Для наглядности и убедительности рассмотрим табл. 1 по указанным основным показателям.

Как видим, требования к форме обязательные, стабильные и канонические. Каноническими называем их потому, что они связаны с литургически-обрядовыми нормами, религиозными по происхождению и сути, связаны с духовной системой. Таких требований не ставят к хозяйственным рушникам, их функция прежде утилитарная, которая отсутствует в первых двух типах рушников. Можно предположить, что в давние времена на это существовало табу или норма, которая и стала каноном. Форма и размер хозяйственного рушника подвижная: он может быть длиннее-короче, шире-уже, с качественного или худшего материала и никогда не будет украшен так, как обрядовый и интерьерный рушник.

Таблица 1.

Типология украинского рушника по функциональному назначению

Вид	Ткачество		
Функциональный род	Ткани интерьерные		Ткани хозяйственные
Типологическая подгрупа	Рушники		Утиральники
Функциональные типи	Обрядовые	Интерьерные	Хозяйственные
Функциональные подтипы	Родильные Свадебные Погребальные Обыденные	На иконы Килковые На жердь	Для посуды Для тела Гайтка
Материал и требования к нему	Высококачественный лен, конопля	Висококачественныйлен, конопля	Низкокачественный лен, конопля
Размер	Длина от 3 м до 20 м	Длина от 3 м до 5 м	Длина произвольная (меньше 1м)
Форма	Прямоугольник	Прямоугольник	Прямоугольник
Отделка	Обязательна	Обязательна На жердь – только с одного конца	Не обезательна или отсутствует
Сфера функционирования	Обряд	Обряд, литургия, на икону	Ежедневно; практическая. Гайтка – перенос младенцев на расстоянии и для предотвращения сглаза

Итак, по форме рушник есть типично сакральным каноническим произведением. Можно предположить, что его каноническая форма имела в древности и типологические подвиды.

Определив типологические ряды первого порядка (по форме), можем глубже проводить анализ художественной формы. Такой анализ не возможен только из нее самой. Форма рушника – это прямоугольник, зависимый к тому же от ткацкого станка. Углы и их ориентация к сторонам света, хотя и имеют существенное значение, но не являются определяющими, поскольку есть немало таких форм. Вопрос, следовательно, связано с семантикой рушниковой формы, а ответ на него – за ее пределами. Чтобы найти ответ, очевидно, следует принять во внимание сведения о самой космологически-мировоззренческой системе – ту целостность, частью которой является рушник. Достаточно информации и материалов есть, во-первых, в самом народном творчестве – в устной словесности и в народном искусстве, а, во-вторых, в их научном осмыслении, основы которого заложил выдающийся украинский ученый А. Потебня и которое далее развивают современные ученые – семиотики.

По определению А. Потебни, мифологическое мышление «единственно возможное, необходимое, разумное", а основу его составляет образ и его значение (идея). Теоретические положения А. Потебни [8–10] и их современная разработка [3; 4; 5; 8; 6] является основательной научной базой для исследования нашей темы как с точки зрения методологии, так и с точки зрения семантики и искусствоведческого анализа. На этой научной основе можем уверенно говорить о рушнике как о сакральном художественном произведение, возникшем в мифологической мировоззренческой системе мифологической творчеством и в основе имеет мифологический образ, сохраняет и передает мифологические идеи, несмотря на то, как их воспринимают на современном этапе.

Обрядовые рушники распространены на всей территории Украины и имеют следующие функциональные подтипы: родильные, свадебные, похоронные, обыденные.

Родильные полотенца широко используют как оберег в ритуалах и обрядах, связанных с рождением и крещением ребенка. В обряде, сопровождавший рождения ребенка, можно выделить рушник – матери подарок ребенку, рушник – подарок между кумовьями и родителями.

Свадебные рушники были одним из важнейших атрибутов свадебной обрядности на всей территории Украины. Разнообразие использования отражена в названиях: «свадебные", «для молодых", «обрученные", «сватовские", «плечевые", «перевьязичи", «тороченые", «даривнык", «дарунных» и др. Свадебные рушники изготавливали из очень качественного материала, требования к технологии были особенно строги. Декоративное решение отличается богатством и ярким колоритом, доминантным является красный цвет.

Погребальный рушник представляет похоронная обрядность. Он активно работает во всех регионах Украины. Искусствоведы фиксируют большое разнообразие его использования. Погребальные рушники изготавливали из материала, который был распространен в конкретной местности. В декоре преобладает черный цвет. В некоторых регионах погребальный рушник называют чистым, поскольку он без отделки и прежде не употреблялся. На нем опускают гроб в яму, порой даже обвивая ее с концов [12, с. 35]. Можно предположить, что в прошлом это был особый тип ритуальной ткани, который до сих пор почти полностью утрачен.

Обыденные рушник – результат коллективного труда. Изготовление его обусловлено чрезвычайными, критическими ситуациями для вызывания высших небесных сил и для благосклонного их вмешательства в земные человеческие дела. Магическую силу в этом случае имела только форма рушника. Ее магическое значение особенно подчеркнуто в обряде указанием специ-

альных норм, которые обязательно, и строго следовало придерживаться, чтобы изготовить обиденник. Это прямоугольное полотнище. Материалом для изготовления служил лен. Длина такого рушника могла достигать от 3 м до 6 м. В некоторых случаях даже до 20 м. Такие рушники зачастую не имели декора. Иногда случается фрагмент орнамента, но он очень упрощенный, и, очевидно, в этих конкретных случаях имел второстепенное значение. В обыденных рушниках на белом фоне выделялся красный цвет, который в народном понимании имел защитную силу.

Интерьерные рушники распространены на всей территории Украины. Для них свойственно значительное разнообразие композиционных схем, многовариантность цветовых сочетаний в каждом историко-этнографическом регионе. Полотенца выступают цветовым акцентом в общем ансамбле интерьера, наполняют его праздничным настроением и торжественностью. Интерьерные рушники характерны для центральных и северо-восточных районов Украины и для украинского Полесья – от Сумщины, Черниговщины к Волыни. Были крупные по размерам: имели 2,5–3,5 м длины и 0,4–0,55 м ширины. Отдельным функциональным подтипом выделяем рушники на иконы – «образники", «божники", «иконные", «завьесы", «завьескы", «занавеси", «занавески". На Ровенщине и Волыни, на Северной Черниговщине и на Полесье такие рушники делали узкими и значительно длиннее (1,5–2,1 м x 0,3–0,4 м).

Хозяйственные рушники (локальные названия: втирка, утирач, утирак, утиральник, втирач, обтиральник, стирка, кухонный, трипкач, куска, катран, полотенце) – это ткацкие изделия только хозяйственного назначения, служили для вытирания посуды и тела. Изначально его не называли рушником и он выполнял лишь бытовую (не сакральную) функцию. Форма рушника – стабильная, следует думать, каноническая. Хозяйственный утиральник по форме и размеру никогда не идентичен рушнику. Форма и размер утиральника переменные: он может быть длиннее или короче, шире или уже, с качественного или с худшей материала и никогда не бывает украшенным так, как рушник.

Хозяйственные полотенца общераспространенные и употребляемые во всех историко-этнографических районах Украины. Они распространены в виде однотонных безузорних полотнищ конопляной или льняной ткани, небольших размеров – от 25–30 см шириной до 100 см длиной, в основном полотняного переплетения с гладкой или едва заметной шершавой поверхностью. Орнаментальное убранство утиральника довольно скромное.

Гайтка – это своеобразный рушник, который сохранился на Лемковщине. Локальные названия гайткы: пилка, пулкове, пила, полочки, пригортачка, пригарка, плахта, плахитка [7, с. 455]. С помощью гайткы лемки носили младенцев на дальние расстояния. «Мать, закидывая рушник через плечо, одним концом охватывала ребенка, а второй крепко закрепляла спереди, это давало ей возможность при необходимости освободить руку [7, с. 405]. «Гайткы» значительно длиннее – до 2,5–3 м. В таких рушниках орнаментальные полосы располагались только на одном конце, который после заделки накрывал ребенка сверху. Как отмечает О. Никорак, гайткы – уникальные изделия, которые, вероятно, в прошлом существовали и в других этнографических районах, но сохранились только в лемков Закарпатья [7, с. 405].

Подытоживая отметим, что типология украинских народных рушников осуществлена по принципу их функционального назначения. Она позволяет основательно проанализировать художественные основы рушника как произведения народного искусства: эстетику материала, форму, отделку, орнаментику, колорит. Анализ типологических признаков рушников еще раз убеждает, что народное искусство заслуживает высокого уважения, изучения и понимания, ибо опыт ремесла многих поколений, универсальные знания об окружающей среде, рациональность и иррациональность выкристаллизовались в яркое явление художественной и духовной культуры народа. Важно, что каждый функциональный тип и подтип рушников имеет свои художественные признаки. Четко сформулированные канонические требования к традиционным украинским рушникам дали основания для их систематизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурин, А. К. К проблеме «у этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов» // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов / А. К. Байбурин, Г. А. Левинтон. – Л. : Наука, 1984. – С. 229–274.
2. Байбурин, А. К. Ритуал в традиционной культуре / А. К. Байбурин. – СПб. : Наука, 1993. – 237 с.
3. Данилейко, В. Що означає «рушник» в українському образотворчому мисленні та народній культурі / В. Данилейко // Артанія. – 1998. – № 4. – С. 48.
4. Даркевич, В. П. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси / В. П. Даркевич // Советская археология. – 1960. – № 4 – С. 56–67.
5. Дмитриева, С. И. Фольклор и народное искусство русских Европейского Севера / С. И. Дмитриева. – М. : Наука, 1988. – 240 с.
6. Кара-Васильєва, Т. В. Українська народна вишивка / Т. В. Кара-Васильєва, А. О. Заволокіна. – К. : Либідь, 1996. – 93 с.ї
7. Никорак, О. Українська народна тканина XIX–XX ст. : Типологія, локалізація, художні особливості / О. І. Никорак. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. – Ч. 1: Інтер'єрні тканини – 2004. – 584 с., іл.
8. Потебня, А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен : в 2 т. / А. Потебня. – Варшава : [б. и.], 1887. – Т. 2 : Колядки и щедровки. – 1887. – 810 с.
9. Потебня, А. А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий / А. Потебня. – М. : [б. и.], 1865. – 310 с.
10. Потебня, А. А. Слово и Миф / А. Потебня. – М. : Лабиринт, 2000. – 622 с.
11. Топорков, А. Л. Домашняя утварь в обрядах и поверьях Полесья (XIX – начало XX вв.) : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. ист. наук / А. Л. Топорков. – Л., 1986. – 22 с.
12. Українське традиційне вишивання на Слобожанщині / [упоряд. та автор статті В. А. Сушко]. – Х. : Стиль-іздат, 2008. – 60 с.

Бабицкая О. П.
(Российская Федерация, г. Новокузнецк)
Анохина Н. К.
(Российская Федерация, г. Новокузнецк)

К ВОПРОСУ О ДЕМАРКАЦИИ НАУКИ И ИСКУССТВА

Художественные изменения выразительных форм искусства XX века и самого языка современного искусства, допускающего сочетать, казалось бы, по смыслу «несочетаемое», в частности, усиливающаяся тяга к творческим перформансам с использованием современных технологий указывают на тенденцию сближения двух форм познания – научного и художественного. Расширение границ искусства, в том числе и интертекстуального, множественного прочтения и интерпретаций искусства становится нормой, так же как и расширение границ научного знания, которое находится в поисках новой картины мира, открытия новых микро, макро и мегамиров.

Научная и художественная формы познания являются способами духовно-практического освоения действительности. И искусство, и наука имеют целевое самодвижение вверх и вперед, расширяя проблемное поле творческого человеческого пространства. Поэтому представляет интерес исследовать их точки соприкосновения, взаимовлияние и область демаркации.

В научном познании преобладают рациональность, логическое мышление. Художественный способ познания осуществляется посредством актуализации образного, внелогичного мышления, силой воображения, интуиции. Вместе с тем сегодня в искусстве приветствуется и доминирует конструктивный тип творца, а в науке ценится интуитивное озарение, ведущее к конкретному результату. Следует отметить еще, что в постмодернистский период нехарактерной стала бывшая оппозиция игрового и функционального начал. Игровое, неутилитарное и функциональное практическое стали равноценными ценностями в искусстве и в жизни [8, с. 301].

Функциональность в искусстве и науке различна: в первом случае преобладает эстетическая функция, в втором – логическая, наука нацелена на обеспечение жизнедеятельности, на продвижение цивилизации, на преобрахзование мира. Тем не менее, и в науке, и в искусстве необходимы игра рассудка и воображения, присутствие эстетического опыта.

В XX в. вопрос о соотношении науки и культуры (ненауки) активно обсуждался в разных контекстах, представителями разных областей знания, и выводы, которые делались, зачастую носили прямо противоположный характер. При этом неявно предполагалось, что феноменологическим основанием культуры в первую очередь является искусство. Наука и искусство – вот два полюса, которые разводились то максимально далеко друг от друга на логическом пространстве как несовместимые, то воспринимались как во многом родственные сферы духовной деятельности. Эти изменения сосредоточивались главным образом в рамках проблемы субъект-предмет. Если в произведении искусства всегда предполагалось присутствие личностных характеристик его создателя, то из результата, получаемого в науке, черты ученого и особенности самого процесса получения им знания максимально устранялись. Вся сила логического анализа была сосредоточена на готовом результате. После возникновения теории относительности и особенно квантовой механики положение дел в науке, с точки зрения многих естествоиспытателей, а также специалистов, изучающих науку (философов, историков, социологов), резко изменилось. Четкая граница, отделяющая ученого, проводящего исследование, с одной стороны, и получаемого им знания, с другой, стала размываться [10, с. 125].

О связи науки и искусства как части культуры, ведущих к одной цели – совершенствованию человека в интеллектуальном, физическом и духовном смысле хорошо сказал М. Горький: «Наука является основой культуры, главной силою, творящей вторую природу», которая и есть культура…[6, с. 407–408]. Научная деятельность формирует человека, заставляет его отстаивать свои убеждения, идеи, нередко и ценою своей жизни. В творении человека заключается культурный смысл науки.

Высказывания В. И. Вернадского и других ученых, писателей, поэтов убедительно показывает влияние искусства (литературы, музыки, живописи, поэзии) на научное творчество. При этом психологическое состояние человека, его волевые усилия играют важную роль [2, с. 110–112]. Искусство вызывает сильное воздействие на психику человека. Шехтер Т. отводит важное место эмоциям. Эмоциональное восприятие – наиболее естественный путь взаимодействия, сопряжения человека с миром и другими людьми, а следовательно, может быть понято как «корневая система» человеческой духовности, личного отношения человека к миру. Эмоциональность обладает огромной силой воздействия не только на нас, но и на окружающий мир: всё, что мы переживаем эмоционально, с необходимостью преображается, хотим мы этого сознательно, или нет, ибо меняются цели и ориентации нашей деятельности, содержание нашего отношения к событиям, явлениям, отдельным людям. И это меняет наше отношение к миру, нашу самооценку и понимание своего места в жизни [14, с. 329]. Следовательно, не только наука в конечном результате ведет к познанию истины и преобразованию мира, но и искусство – через эмоции и поступки человека.

Научно-техническая революция и логическое развитие научных и художественных сфер в XX веке осуществляет переакцентацию научных и художественных ценностей. Для искусства важнейшим является пересоздание в художественной форме отношений человека к природе, обществу и к самому человеку, что, по-видимому, невозможно сделать без наличия плюрализма художественных ценностей. В таком случае линия демаркации между неклассической наукой и искусством XX века включает элементы аксиологии. Если для науки специфично монистическое понимание ценностей (постижение истины), то для искусства – плюралистическое. Демаркационную линию этого времени можно назвать аксиологической [1, с. 109–110].

В настоящее время дисциплинарная наука становится массовой, ее изучают, поэтому можно предположить, несмотря на мнения других авторов, относящих язык науки к языку монологического типа, что ей, как и искусству, *свойственна диалогичность* (*примеч. авт*). С

одной стороны есть ученые, которые открывают теории и законы, с другой стороны есть люди, которые их изучают, в этом, можно сказать, есть сходство науки и искусства, т. е. и наука, и искусство обладают диалогичностью. Также и в искусстве, если картину никто не увидит, это – не культурный акт. В отличие от искусства культуру создают и авторы произведения, и его потребители, ибо она возникает лишь в акте коммуникации между ними [11, с. 85]. Таким образом, мы можем предположить, что наука является сегодня таким же культурным актом, как и искусство.

У науки и искусства – разная стилистика, т.е наблюдается демаркация по форме (модальная демаркация). Если языки искусства имеют много форм (язык танца, язык музыки, язык живописи, художественный язык и т.д), то логичность и формальность науки не позволяют иметь ей несколько форм выражений. Например, вода, в науке это просто формула. В искусстве это может быть поток воды, зеркальная поверхность озера и т. д.

Если для науки требуется анализ и общий результат для всех, то искусство позволяет человеку воспринимать мир таким, какой он есть, но через субъективное восприятие художника. Например, авангард одному зрителю нравится, другому – нет.

Воздействие искусства многофункциональнее науки, если в науке – формула, то искусство заставляет человека рассуждать, чувствовать, переживать. Современное искусство провоцирует игру разума, поэтому языки искусства можно назвать многофункциональными, сложными. Искусство многоаспектное, провокационное, оно переводит состояние сознания реципиента в игру. Часто в современном искусстве идея становится важнее, чем содержание, например, концептуальное искусство. Игра ума позволяет уходить от реальности. В науке идея, наоборот, должна привести к пониманию реального мира. В этом их идейное различие, сущностное, т. е. можно говорить о субстанциальной демаркации.

На первый план в концептуализме выдвигается концепт – формально-логическая идея вещи, явления, произведения искусства, его вербализуемая концепция, документально изложенный проект. Суть арт-деятельности усматривается концептуализмом не в выражении или изображении идеи (как в традиционных искусствах), а в самой «идее», в ее конкретной презентации, прежде всего, в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов типа кино-, видео-, фонозаписей. Сам артефакт в виде картины, объекта, инсталляции, перформанса или любой иной акции является приложением к документальному описанию. Главное в концептуализме – именно документальная фиксация концепта; его реализация (или варианты реализации) желательна, но не обязательна [5, с. 196–197].

В науке – формула, закон несет определенный смысл, его прочтение, словестное содержание. В искусстве, наоборот, идея (как формула в науке) подтверждается, утверждается перформансом, кино, фонозаписями. В науке идея – сужается до формулы, становится общей для всех, а в искусстве формула-идея – раскрывается, реализуется, подтверждается произведением и «читается» по-разному в зависимости от интеллектуального, психологического и эмоционального состояния зрителя.

Особенностью современного искусства является то, что оно всегда в настоящем времени. Это всегда презентистское, т. е. презентированное, здесь и сейчас экспонированное искусство. Искусство как выставка, как перформанс (всякая выставка есть перформанс, так как происходит во времени – в настоящем современном времени). Или, иначе говоря, – искусство как спектакль.

Как считает яркий аналитик концептуального искусства Б. Гройс, неспектакулярного искусства вообще не существует, так как искусство должно быть видимым [7]. Таким образом, для искусства XX свойственно настоящее время, в то время как в науке, хотя она критична, фундаментальные законы, в том числе открытые в разные эпохи, остаются долговечными, со временем изменяются лишь условия их применения. Например, законы Ньютона справедливы для скоростей намного меньших скорости света и сегодня, хотя открыты триста лет назад.

В концептуальном искусстве делается упор на разум, на ум, а не на духовность. Действительно, многие современные художники сегодня исключают духовность из художественного творчества. Именно термины приобретают очень широкое содержание и смысл. В этом вопросе заключается суть дискуссии, спора, что относить к искусству, а что к неискусству.

Тем не менее, автор данной статьи хотел бы отметить дуалистичность искусства, оно волнует и ум, и душу, отражает дуализм всего мира.

Ницше, Штейнер Е. С., Праздников Г. А. и др. считают, что необходимо не только взглянуть на искусство «под углом зрения жизни», но и включить его в «состав жизни», ибо человеческая жизнь – не биологическое функционирование организма в его взаимодействии со средой, но многоуровневая (в единстве тела, души и духа) деятельность биосоциокультурного существа. Именно в общении с искусством и через его переживание мы вступаем в жизнь в новом человеческом качестве [12, с. 345].

О дуализме мира можно говорить и в науке о корпускулярно-волновой природе материи. М. Планк предсказал корпускулярную природу света. Благодаря французскому ученому Луи де Бройлю в физику вошло принципиально новое представление о двуединой корпускулярно-волновой природе микрообъекта. Он предложил оригинальный образ элементарной частицы в квантовой механике – «волны-пилота", «волны-лоцмана", характеризующий его и как частицу, и как волну [4, с. 261].

Часто прогресс в науке сопровождается радикальными изменениями в его языковой базе: появление в научной практике принципиально новых терминов (терминология физики элементарных частиц, синергетики), новых химических элементов, технологий (нанотехнологии) для выражения абстрактных, идеализированных объектов научных теорий, вновь обнаруженных явлений, свойств, связей и состояний материального и социального миров.

Многие научные термины сегодня употребляются в искусстве в связи с появлением новых технологий (голография, лазеры), новых современных видов искусства: электронное искусство и пр. В этом видится сближение науки и искусства не только на практике, но и в смысловом пространстве.

Д. С. Лихачев большую роль отводил концептосфере, как фундаментальному свойству языка. Под концеп-

тосферой он понимал совокупность концептов нации, которая образована всеми потенциями концептов носителей языка [9, с. 5]. Дмитрий Сергеевич считал, что скудный опыт концептосферы человека лишает возможности моментально включать цепь ассоциаций, и наоборот, для человека, живущего в богатой концептосфере, потенциальная возможность его языка открывает широкое пространство смыслов, а диалог концептосфер, полноценный и многозвучный, возможен лишь тогда, когда человек обладает богатым внутренним опытом [13, с. 381]. Обогащение концептосферы человека способствует сближнию науки и искусства и ведет к более глубокому пониманию мира.

Можно отметить, что язык искусства имеет много общего с языком постмодернизма, он полисемантичен; источником смысла является не только Автор, но и Читатель (интерпретатор); порождение и восприятие текста всегда есть игра; не завершен и т.д [3, с. 101]. Свойство незавершенности языка искусства коррелирует с принципом историчности в науке, поскольку речь идет о принципиальной незавершенности любой научной картины мира.

Таким образом, в области демаркации неклассической науки и искусством XX века линия разграничения проходит по полю аксиологии, субстанциональности (смысловой однозначности в науке), модальности, функциональности. Наука и искусство по-своему отражают дуалистичность мира, способствуют преобразованию мира и формированию человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анохина, Н. К. Научно-культурная демаркация: проблема и предпосылки её решения: монография / Н. К. Анохина; Сиб. гос. индустр. ун-т. – Новокузнецк : Изд. центр СибГИУ, 2010. – 156 с.
2. Анохина, Н. К. Социокультурные аспекты научного творчества В. И. Вернадского: Монография / СибГИУ. – Новокузнецк, 2002. – 171с.
3. Бабицкая, О. П., Анохина, Н. К. Особенности языка в современном социокультурном пространстве и личностном измерении // Культура и цивилизация. – М: АНАЛИТИКА РОДИС, 2012. – № 4. – С. 89–106.
4. Бабицкая, О. П. Сравнительный анализ содержания понятий и механизм трансляции их культурних смыслов в разные сферы человеческой деятельности. Філософські дослідження: Збірник наукових праць Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля. Випуск № 16. – Луганськ: вид-во СНУ ім. В. Даля, 2012. – С. 254–267.
5. Бычкова, С. Л. Бычков, В. В. Культурология. XX век. Словарь – СПб: Университ. книга, 1997. – 630 с.
6. Горький, М. Собрание сочинений. В 30 т. Т.24. – М: Гослитиздат, 1953.
7. Гройс, Б. Концептуализм – последнее авангардное движение // Художественный журнал. Режим доступа: http://xz.gif.ru/numbers/70/grois/
8. Коломиец, Г. Г. Смысл «эстетического» в пространстве современного цивилизованного мира // Диалог культур: ценности, смыслы, коммуникации. XIII международные Лихачевские научные чтения,16–17 мая 2013г./ науч.ред. А. С. Запесоцкий. – СПб: СПбГУП, 2013. – С. 300–302.
9. Лихачев, Д. А. Концептосфера русского языка // Известя РАН Сер. лит. и яз. М.,1993. –Т. 52. – С. 3–9.
10. Маркова, Л. А. О возможностях научного постижения искусства // Вопросы философии. – 2008. – № 2. – С. 125–136.
11. Межуев, В. М. Круглый стол № 1. От текста в культуре к культуре как тексту / В. М. Межуев // Филология – Искусствознание – Культурология: новые водоразделы и перспективы взаимодействия: Материалы Междунар. науч. конф. (2–4 апреля 2009 г., Белые Столбы) / М-во культуры РФ, Рос. Ин-т культурологии и др.; отв. ред. Н. А. Кочеляева, К. Э. Разлогов. – СПб.: Нестор-История, 2009. – С. 84–87.
12. Праздников, Г. А. Ценностно-смысловое пространство диалога культур: нравственное единство мирового искусства // Диалог культур: ценности, смыслы, коммуникации. XIII международные Лихачевские научные чтения,16–17 мая 2013г./ науч.ред. А. С. Запесоцкий. – СПб: СПбГУП, 2013. – С. 344–346.
13. Сиднева, Т. Б. Дисскуссия // Диалог культур: ценности, смыслы, коммуникации. XIII международные Лихачевские научные чтения,16–17 мая 2013г./ науч.ред. А. С. Запесоцкий. – СПб: СПбГУП, 2013. – С. 381.
14. Шехтер, Т. Е. О «нелинейных» смыслах искусства. Вместо заключения // Современное искусствоведение в системе гуманитарного знания / под науч.ред. А. В. Карпова. – СПб.: СПбГУП, 2012. – С. 328–335.

Вакар Л. У.

(Рэспубліка Беларусь, г. Віцебск)

ВОБРАЗЫ AXIS MUNDI Ў ЖЫВАПІСЕ ІЗРАІЛЯ БАСАВА

У мастацтве Беларусі другой паловы XX стагоддзя даволі мала прыкладаў сакральнага сімвалізму. Пераважна ў жывапісу скарыстоўвалася іканаграфія абразоў Божай Маці ды Укрыжавання Хрыста для стварэння абагуленых вобразаў маці і пакут героя, які гіне за Радзіму. Дадзены сімвалізм мае стылізатарскі характар і не дэманструе ўнутранага рэлігійнага перажывання вобраза. Выключэннем з агульнай карціны свецкага пераасэнсавання сакральнай традыцыі з'яўляецца творчасць Ізраіля Басава, які насуперак дамінуючым у культуры атэістычным ідэям напаўняў свае творы глыбокім рэлігійным зместам. На шляху да стварэння сакральных вобразаў мастак паступова пераходзіў ад рэалістычнага адлюстравання да абагуленай і спрошчанай карціны свету, дзе выява ператваралася ў знак, а жывапіс набываў прыкметы мадэрнізму.

Творчы шлях у Ізраіля Басава (1918–1994) склаўся драматычна: ён лічыўся фармалістам і пэўны час быў адмежаваны ад публічных выставак, а напачатку 1990-х гадоў спазнаў прызнанне дома і за межамі краіны як арыгінальны творца з адметнай жывапісна-пластычнай мовай. Нарадзіўся і вырас мастак у Мсціслаўлі, у 1951 годзе скончыў Мінскае мастацкае вучылішча, з 1953 года пачаў браць удзел у выставах. У 1959 годзе быў прыняты ў Саюз мастакоў БССР, да сярэдзіны шасцідзесятых гадоў працаваў ў Мастацка-вытворчым камбінаце Мастацкага фонду БССР, а потым быў звольнены і ператварыўся ў вольнага творцу, неардынарны жывапіс якога ў 1970 – х гадах становіцца яскравым узорам мадэрнізму на Беларусі. З 1975 па 1988 год яго творы не паказваюцца на выстаўках у Мінску, зрэдку выстаўляюцца ў Вільні і Кіеве. Ігар Духан падкрэслівае: «Менавіта з-за трагізму асабістага лёсу жывапіс Басава ў 1970–1980-я дасягнуў незвычайнай энергіі. У гэтым праявіўся не толькі выключны талент мастака, у яго творчым пошуку спалучыліся і энтэлехія сусветнай жывапіснай культуры…., і сляды асаблівага

свету візіянерскіх вобразаў яўрэйскага мястэчка» [1, с. 12].

Эвалюцыя творчасці І. Басава была прадвызначана яго захапленнямі карцінамі П. Сезана, Р. Фалька, Ж. Руо, М. Шагала і В. Ван Гога. У яго гарадскіх пейзажах Мінска 1950-х – пачатку 1960-х гадоў відавочна жаданне напоўніць жывапіс мноствам адценняў, спалучыць фактурны мазок з колерам і святлом, праз яго рознаскіраваны рытм перадаць экспрэсію перажывання натурнага матыву. Мастак з захапленнем піша краявіды Мінска, і пры ўсёй іх эцюднасці, фрагментарнай кампазіцыі відавочна ўменне стварыць завершаны карцінны вобраз. Узорнай з'яўляецца работа «Мінск. Цэнтр» (1964), дзе мастак спалучае гарызантальную форму будынка былога царкоўна-археалагічнага музея з вертыкаллю Дома Чырвоннай Арміі, імкнецца да абагуленасці і сінтэтычнасці вобраза. У хуткім часе ён стане паводле знойдзеннага рашэння кампанаваць геаметрызаваныя формы архітэктуры ў адзіны блок узыходзячых у неба гмахаў.

У аснове яго пошукаў местачковага і гарадскога краявіду ляжыць рэлігійная карціна свету, дзе створаны вобраз утрымлівае касмаганічныя рысы і дзе заўсёды прысутнічае Axis mundi [4, с. 22–46] – вось свету. Мастак стварае краявід, у якім абавязкова ёсць пункт адліку, вертыкаль, якая ўпарадкоўвае свет. Усталяванне Цэнтра ў прасторы раўназначна касмаганічнаму акту, бо такім чынам яна набывае вартасці святой прасторы, дзе адкрываецца сувязь з Вышэйшым светам.

Эцюд «Дворык» (другая назва «Пасляваенная вясна», 1962) дае яркі прыклад сакралізацыі прыроднага ландшафту. Прыўзняты далягляд з увагнутай лініяй надае зямлі пукатую форму зямной кулі, цэнтр якой абазначаны дрэвам, ад каторага ў розныя бакі разыходзяцца сегменты засеяных палёў. Сімвалічна вызначаны цэнтр прачытваецца як «пуп зямлі» [4, с. 34–36], кропка, дзе тварэнне мае свой пачатак. На першым плане мастак змяшчае сядзібу ў атачэнні высокіх дрэў. Дворык і дахі пабудоў заліты сонечным залаціста-чырвоным святлом, так як належыць роднаму месцу – яно заўсёды ў цэнтры светабудовы, высвечанае і святое. Блізкае рашэнне мае праца «Лета» (1979), толькі на шляху да лаканічнага вобраза-знаку мастак абмяжоўваецца адным домам на ўзгорку першага плана, а ўсю астатнюю прастору запаўняе кронамі дрэў, з-пад якіх выглядае яшчэ пара дахаў.

У працах другой паловы 1960-х гадоў І. Басаў пераходзе да новага стылю, больш манументальнага, з пластычнымі геаметрычнымі формамі, выяўленымі праз кантраст асветленых і зацененых бакоў. У краявідах, партрэтах, нацюрмортах і фігуратыўных кампазіцыях мастак імкнецца да лаканізму метафарычнага вобраза. Найбольш вядомая праца І. Басава «Успамін» (1968) таксама раскрывае метафізіку вобраза малой радзімы, хоць і ў драматычным ключы. Увагнутая лінія далягляду аддзяляе начное цёмнае неба ад ускрайку зямлі, на якім месціцца невялікае паселішча. З яго прасторы ўздымаецца высокае дрэва, галінкі якога дацягваюцца да светланоснага воблака на небе, знака апёкі вышэйшых сіл. Згадаем, што ў сакральнай традыцыі зносіны з Небам выяўляюцца пры дапамозе вобразаў вертыкалей: слупа, лесвіцы, гары, дрэва[4, с. 31]. Менавіта яны сімвалізуюць разрывы аднароднасці прасторы і адкрыццё шляху наверх. Ва «Успаміне» мастака, магчыма постаць якога выяўлена злева на лініі далягляду, роднае мястэчка застаецца блаславёным месцам.

Урбаністычны краявід таксама эвалюцыянуе, паступова страчвае канкрэтныя прыкметы Мінска, набывае архетыповыя рысы Цэнтра светабудовы, нават калі гэта звычайнае прадмесце. У пейзажы «Гарадская ўскраіна» (1967) два магутных дрэва ўтвараюць арку-ўваход на невялікую вуліцу, дзе павольна ідзе жыццё завадскога пасёлку. Шырокія ствалы дрэў прыўносяць у яго абароненасць і пэўную ўрачыстасць, бо гэта таксама сімвалы восі свету, надзейная сувязь з нябеснымі апекунамі. Ды і сама арка мае сакральнае значэнне, бо яна ў старажытнасці з'ўлялася сімвалам нябеснага зводу [5, с. 106].

Пры разнастайнасці матываў відавочна памкненне мастака выяўляць самыя значныя месцы дамінуючай высотнай пабудовай, пераўтвараць яе ў сваеасаблівую «вось свету», якая фіксуе пэўную мяжу, мэту дзеяння, фінальную кропку маршруту. У карціне «Спатканне» (1967) месца сустрэчы закаханых адбываецца каля гмахаў будынкаў з рознанакіраваных паралелепіпедаў. Места спаткання азначана мадэрновым «зікуратам», які звязвае яго з нябёсамі. У кампазіцыі «Рытмы горада» (1974) тарцы і фасады франтальна высветленых дамоў утвараюць лесвіцу, па якой вока гледача здзейсняе ўзыходжанне да нябёсаў, а ў творы «Залаты горад» (1978) дзве постаці вядуць гледача па алеі да дома-брамы з чырвоным дахам, над якім узвышаецца блок высотак. У карціне «Вялікі горад» (1978) самотная дзяўчына цярпліва стаіць у чаканні на фоне вялікіх гмахаў залітага сонцам горада. Лаканізм форм і напружаныя колеравыя кантрасты надаюць усім матывам эпічнае гучанне, дзе выключнасць і паўтаральнасць паяднаны. Наяўнасць адной – двух постацей у краявідзе дае ключ да яго эмацыянальнага прачытання, аднак галоўнае, што шукае мастак – гэта абагулены вобраз горада, як святога месца здзяйснення Боскага наканавання.

Вобраз чалавека ў жывапісу І. Басава мае тыпізаваны характар і адначасова ўтрымлівае пэўную лірычнасць. Раннія партрэтныя вобразы «Партрэт жонкі» (1967), «Дзяўчынка з гета» (1967) ўзыходзяць да жывапісу Жоржа Руо з яго драматычнай пластычнай формай і духоўнай моцай. У 1980-е гады мастак пераходзе да графічнай манеры, лаканічная архаіка якой не пазбаўляе вобразы ўнутранай экспрэсіі. Працы «Якая спявае» (1983 і 1988 гг.) дэманструюць новы стыль, у якім тлустая лінія цёмнага контуру разам з насычаным колерам напаўняюць вобраз эмацыянальным напружаннем.

Падобная эвалюцыя адбываецца і ў двухфігурных кампазіцыях, дзе героі знаходзяцца ў маўклівым сумоўі. У карціне «Развітанне. 1941 год» (1975) закаханыя счапіўшы рукі і судакрануўшыся лбамі стаяць на ўскрайку мястэчка каля цёмнага сілуэта дрэва, скіраванага ў неба. Лінія далягляду даволі нізкая і вялікія постаці ўзвышаюцца над краявідам. Фармальны прыём указвае на элементы прымітывізму, які дапамагае перадаць выключнасць эмацыянальнага стану герояў. Блакітны фон ззяючага свету, што сыходзіць ад іх постацей, таксама падкрэслівае моц іх любові, здатнай асвяціць месца сустрэчы. У рабоце «Гутарка» (1993)

мастак паўтарае дадзены сюжэт, але позняя графічная манера зводзіць яго да формулы кахання, дзе постаці з самкнёнымі галовамі ўтвараюць адзіную арку на дваіх. У карціне «На зыходзе дня» (1993) шырокая чырвоная лінія пэндзля дакладна выводзіць на ружовым тле выразныя сілуэты прысеўшай пары, абрысы якой нагадваюць замкнёную браму – сімвал унутраных духоўных пераўтварэнняў. Так варыяцыйна І. Басаў распрацоўвае архетыпальныя вобразы кахання, спалучае іх з сакральнымі сэнсамі.

Вельмі цікавую групу твораў складаюць працы «Суперніцы» (1981), «На прыродзе» (1986), «Дзяўчынка ў чырвоным» (1988–1989). Яны ўтрымліваюць стылістыку прымітывізму і яго экзістэнцыйна-эпічнае напаўненне. «Тут і «прымітыў», і нейкая экспрэсіўная дэфармацыя – свайго роду пластычная манефістацыя, якая ў наступным акрэсліць эстэтычны калідор будучага беларускага андэграўнду» [3, с. 170] – сцвярджае даследчыца творчасці І. Басава Л. Фінкельштэйн.

У карціне «Суперніцы» мастак максімальна наблізіўся да народнай культуры, да абагуленай знакавасці яе вобразаў і ўмоўна-натурнай арнаменталізацыі. Дзве жанчыны вядуць размову каля ракі. Лінейная выразнасць контураў іх постацей,раслін і ландшафту, абведзеных цёмным колерам, дапамагае стварыць сінтэтычную форму. Экспрэсія хвалістых ліній на рацэ падкрэслівае яе хуткаплыннасць. Зараслі кустоў на першым плане аб'яднаны ў адну яйкападобную форму, а ўнутры яе падзелены карункавымі абрысамі. Кроны магутных дрэў на другім плане з надрыўнай экспрэсіяй разбеглых у бакі галін сімвалізуюць нязгоду у размове кабет. Пры сузіранні дадзенага твора міжволі ўзнікаюць паралелі з дыванамі Алены Кіш, з яе ўменнем пераўтварыць выяву ў пластычны сімвал, ідэаграму, якая нясе пэўную інфармацыю. Кабеты сышліся на адной сцяжынцы, іх постаці шчыльна супроцьпастаўлены, кожная выставіла адну нагу наперад, не жадаючы саступіць другой. Выразная і лаканічная ідэаграма спаборніцтва і зацятасці.

У карціне «На прыродзе» дзяўчына ўпэўнена крочыць супраць ветру. За яе спіной гушчар лесу, перададзены бясконцым паўторам мяккіх акруглых форм лістоты на большай частцы палатна, так што ўся прастора ўспрымаецца як адзіная ідэаграма лесу. Толькі на самым версе на лысай гары побач з небам выяўлены сілуэт адзінокага дрэва, які з'яўляецца рэфрэнам вобраза галоўнай гераіні. Яе ідэаграма мае двухпрофільнае выяўленне, галава і ногі разгорнуты ў розныя бакі, рукі дэманстратыўна разведзены, пад парывам ветру валасы на галаве ўзняліся ўверх да неба накшталт сцягу. Яркі вобраз-маніфестацыя волі і звароту да неба ў адчайным пошуку праўды.

У карціне «Дзяўчына ў чырвоным» мастак паўтарае дадзены матыў, але надае яму больш драматычнае гучанне за кошт гарачых жоўта-чырвоных колераў у кантрасце з чорным масіўным контурам. Стылізаваныя формы набываюць вастрыню, выявы дрэва і лесу, валасы на галаве дзяўчыны яднаюцца ў агульным парыве ўгору да неба, да Бога. Матыў набывае характар палкай малітвы, адзінага надзейнага сродка ў экзістэнцыйным руху наперад жыццю.

Палатно «Бег» (1989–1990) з'яўляецца наступным этапам стылёвай метамарфозы дадзенага матыву, і разам з тым цалкам новым, сімвалічным па зместу творам. Злева І. Басаў піша горную мясцовасць, з простымі геаметрычнымі формамі храма на самай высокай вяршыне. Справа – ідэаграма жанчыны, якая ў экспрэсіўным руху бяжыць да гары-храма. Лаканічны і дакладны малюнак, кантрастнае супастаўленне касмічна-сіняга колеру контурнай лініі ды сонечна-жоўтага колеру геаметрычных плоскасцей ландшафтных форм кажа пра сакральны сімвалізм вобразаў. Твор нібы ўвасабляе заклік біблейскага прарока Ісайі пакаяцца і яго бачанне Новага Іерусаліма, калі гара дома Гасподня будзе пастаўлена на чале гор і ўзвысшаў.

Адзін з апошніх твораў «Чырвоны краявід» (1993) дэманструе пераход І. Басава да геаметрычнай абстракцыі, якая таксама ўтрымлівае сакральны сімвалізм. Палатно падзелена на дзве жоўтую і аранжавую колеравыя зоны іерогліфам-росчыркам, зробленым шырокім пэндзлем чырвонай фарбай. Яго экспрэсія самадастатковая, якая ўтрымлівае і боль, і ўзнёслую ўрачыстасць адначасова. Калі ўгледзіць у дадзеным узоры чатырохпралётную арку, то можна сцвярджаць, што яна вызначае мяжу паміж зменлівым часам жыцця і вечнасцю. Востракутная форма набліжае яе да вертыкальнага вобраза восі свету, якая існуе на трох узроўнях: нябесным, сярэдзінным і падземным. Па ёй адбываецца ўзыходжанне ў неба ды сыходжанне ў пекла. Гэта формула спалучэння прасторы жыцця і вечнасці, іерогліф трансцэндэнцыі.

Барыс Крэпак у сваё рэцэнзіі на персанальную выстаўку І. Басава напісаў: «Я думаў раней, што ён – «сумны лірык» паводле прызвання, лірык-сузіральнік, лірык філасофска-экзістэнцыяльнага складу, аўтар колеравых споведзей, дзе пануе тонка выказанае асабістае пачуццё. Але потым зразумеў, што майстар зусім не абмяжоўваўся стыхійным перажываннем, а ішоў ад яго да шырока ўзятага метафізічнага адлюстравання жыцця нашай дзіўна неўраўнаважанай планеты» [2, с. 4].

Жывапіс І. Басава напоўнены глыбокім сімвалічным сэнсам. Ён прымітывізуе і сакралізуе краявід, выходзіць да архетыповых вобразаў гары, горада, храма, дрэва жыцця, аркі-брамы, кожны з каторых з'яўляецца варыянтамі восі свету, якая адзначае Цэнтр светабудовы.

ЛІТАРАТУРА

1. Духан, І. Nunc stans Ізраіля Басава / Ігар Духан // Мастацтва. – 2009. – № 3. – С. – 12–13.
2. Крэпак, Б. «Бег скрозь уласныя «час-прастору» / Барыс Крэпак // Культура. – 2008. – 5 ліст. – № 48. – С. 4.
3. Фінкельштэйн, Л. Контур у прасторы. Ізраіль Басаў. / Ларыса Фінкельштэн // ARCHE. – 2000. – № 3. – С. 169–171.
4. Элиаде, М. Священное и мирское / Мирча Элиаде. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 142 с.
5. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. В. Андреева и др. – М. : Локид; Миф., 2000. – 576 с.

Гавеля О. Н.
(Республика Украина, г. Киев)

ЦЕННОСТНЫЕ КОДЫ СОВРЕМЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ И МАСТЕРОВ

Культура любого народа, в отличие от самой природы, является человеческим творением, а поэтому и ценностные коды современной картины мира необходимо рассматривать в первую очередь с философско-антропологической позиции. Актуальным вопросом современной культурологи является анализ творчества украинских художников и мастеров в контексте их интериоризации и экстеоризации одаренной личностью.

Если в качестве субстанционального деятеля или голографической модели Вселенной рассматривать одаренную личность, то в ее неповторимой родовой природе можно увидеть как отображается мировой порядок.

Способы кодирования информации – это субъективные способы, с помощью которых человек представляет (отображает) в своем опыте окружающий мир и которые он использует с целью организации этого опыта для дальнейшего поведения. В структуре интеллекта переработка информации происходит одновременно в системе четырех основных модальностей опыта:

– знак (словесно-речевой способ кодирования информации);

– образ (визуально-пространственный способ кодирования информации);

– предметное действие (предметно-практический способ кодирования информации);

– эмоциональное выражение (сенсорно-эмоциональный способ кодирования информации). В такой структуре отображена следующая последовательность приобретения когнитивного опыта: когда мы что-то понимаем, мы это словесно отмечаем, мысленно видим, соотносим с определенными предметными действиями и переживаем.

Опыт прочитания культурных ценностей одаренной личности содержит в себе аналогичную последовательность:

1) знакомство со словесно-речевым потенциалом личности, ее интересами и потребностями в речевой сфере;

2) раскрытие особенностей образного восприятия и мышления личности, исследование ее собственных интересов и потребностей в сфере искусства;

3) изучение особенностей предметного действия личности, ее собственной художественно-творческой деятельности, уровня достижений в области культуры и искусства;

4) выявление взаимосвязи между эмоциональным выражением личности и ее критически-теоретической деятельностью.

В основе становления человеческого интеллекта лежит способность осуществлять обратный перевод с одного «языка» подачи информации на другую. Кроме того, у большинства людей (как детей, так и взрослых) в интеллекте может преобладать тот или иной способ кодирования информации. На этой основе складываются индивидуально-своеобразные стили деятельности, проявляющиеся в выборочном успешном осуществлении вербальних или невербальных тестов интелекта, специфических формах креативности, разных темпах обучаемости в зависимо от содержания усваиваемого материала, а далее – в формировании индивидуальных составляющих ума (тогда речь идет про «логиков», «художников», «практиков», «романтиков»).

Когнитивные схемы отвечают за прием, сбор и переработку информации в соответствии с требованиями воссоздания устойчивых, нормальных, типичных характеристик того, что происходит. Таким образом, можно сказать, что те виды информации, для которых у нас нет схем, мы просто не воспринимаем. Выбор культурных ценностей одаренной личности обусловлен особенностью когнитивных схем, которые индивидуально формирует ее ум.

П. А. Флоренский подчеркивал, что для нашего трехмерного ума идея человека выступает только общим понятием или классом, а наше трехмерное зрение охватывает лишь разрозненные образцы этого класса. Однако, человек, как идея, является живым целым, в котором индивидам отводится роль органов. Это – «небесный Человек», как ее представляет религиозное сознание мистиков, и «Тело Христово» в определении Сведенборга, поданное им в трактате «Про небеса, про мир духов и про ад». Наиболее очевидным проявлением идеи выступает живое существо как безусловное единство в разнообразии.

Современный человек, глядя на фотографический снимок, понимает, что перед ним искусственное изображение живой реальности. К слову, устройство нашего глаза позволяет воспринимать изображение только двухмерным зрением. В трехмерном измерении оно предстает перед зрителем благодаря сложной работе человеческого мозга. Особенностью творчества художника является возможность воссоздания им живого бытия в его идеальной сущности с помощью красок, мрамора, бронзы и т. д. Им отображается не кратковременное положение, как это делает фотограф, а объединяются в целое выражения, которые относятся к разнообразным отрезкам времени, и, таким образом создается чувство гармонического единства.

В украинских вышиванках находим мистическое дерево жизни, которое является синтезом природного мира Украины. Оно воплощает в себе единый мистический комплекс: «рождение – плодородие – смерть – бессмертие», и выступает символом силы, стабильности, долголетия жизни и бессмертия человеческой души. В этом образе воссоздана картина закономерного развития Вселенной, и главных носителей жизни: человека, животного и растения.

На схеме украинского свадебного полотенца традиционно вышивают дерево рода. Столб имеет две основные образующие ветви. На них – разветвления ветвей: жениха и невесты, ветви живых (поднятые вверх) и умерших родных (опущены вниз). Дальше на полотенце размещают прошву с пожеланиями для новой семейной пары. Для невесты вышивают цветы: лилии – символ непорочности; розы – символ красоты; мак – символ продолжения рода. Лилии сопровождают узором, который должен иметь в себе крест. Для жениха вышивают: виноград – символ богатства; калину – символ непрерывности семейной жизни; дуб – символ силы и стойко-

сти. Обязательные на свадебном полотенце обереги – стилизованные небольшие деревца в горшочках или кресты. Символические изображения на полотенце воплощают в себе все атрибуты счастливой семейной жизни та благополучия украинской семьи; дерево жизни выступает символом наследственности и беспрерывности рода, крест – это древний оберег человека от злых сил. На украинских вышивках часто изображают дерево жизни, как, например, в работе мастерицы с. Полошки Глуховского р-на Сумской обл.

На картине «Дерево жизни», вышитом современной украинской мастерицей Татьяной Протчевой из города Киева, символически передается идеальная целосность и багатство украинской души. Ее многочисленные работы можна увидеть в Интерактивном музее вышивок Деснянского района (г. Киев), среди которых: иконы, которые светятся в темноте; картины с особым оптическим эффектом; вышитая национальная одежда, аксессуары. В коллекции мастерицы есть несколько вышитых карт Украины, где каждая область отмечена местным орнаментом. На вышитой иконе Иисуса Христа светится образ Спаса, волосы и терновый венок, благодаря использованию мастерицей специальных ниток. Как самобытный художник, она не только активно пропагандирует национальную культуру, но и стремится через свое творчество ознакомить зрителей с неповторимым колоритом родной земли, раскрыть сокровенные секреты души украинского народа, используя наиболее важные ценностные коды современной картины мира, исторически сформированные украинским народом за долгую историю его существования. Вышивки Татьяны Протчевой трижды попадали в Книгу рекордов Украины, выставлялись на специализированных выставках в США, Великобритании, Японии. Ее работы являются не только уникальными творениями искусства, которые приносят радость людям, но и визиткой Украины. В своих интервью с журналистами Татьяна Протчева подчеркивает, что вышивки – это состояние ее души, воплощенное через ее индивидуальную фантазию.

Одаренная четвероклассница школы № 246 Троещинского р-на г. Києва Валерия Перегонцева, которая обучается в детской школе искусств № 7 в классе педагога Дарьи Мамекиной, символически изобразила окружающий ее мир на рисунке: «Дерево рода Украины». Эту работу было представлено на Международном конкурсе детского рисунка «Путешествуя по Украине» в августе 2011 года. Юная художница изобразила не обычное генеалогическое дерево, а объемное дерево родного края. Лаконичная притча о процветании нашего независимого государства, по мнению Валерии Перегонцевой, может восприниматься как правдивая только с Богом в душе ее граждан. Своим творчеством девочка стремится донести мысль, что христианская вера, которая осветила первое жилище на территории нынешней Украины, вдохновляет людей и доныне, ведя их путем счастливого будущего. В качестве символа беспрерывности движения истории, утверждения веры украинцев в Иисуса Христа, который несет людям настоящую духовную свободу, Валерия Перегонцева выбирает саженец яблони с прожилками-тризубами на листочках, многочисленными плодами, на фоне золотого нимба живописного поля. Сверху на ветках яблони расположены: храм, сельские домики и городские многоэтажки. В интервью девочка подчеркнула, что больше всего на свете она любит Бога, свой дом и родных, засыпает и просыпается с молитвой на устах, каждое воскресенье ходит со своей бабушкой в церковь. Благодаря яркой художественной и духовной одаренности, Валерия Перегонцева достаточно рано открыла для себя истинный смысл человеческой жизни, связанный с семейными ценностями, культурными традициями и христианской верой украинского народа.

Древние философы верили, что совершенство высшей реальности проявляется образно в красоте, которая принадлежит этой реальности, и особенно – конкретному живому существу. Они также говорили о возможности существования спермантического Логоса (особенно это отображено в работах Плутарха Херонейского), который выражено в человеческой гениальности.

М. О. Лосский доказал, что любое событие не возникает само по себе, а кем-нибудь создается. Только вневременные субстанциональные деятели, иначе говоря, актуальные и потенциальные личности, выступают носителями творческой силы; они создают события как собственные жизненные проявления. Субстанциональный деятель является вневременным, и поэтому устанавливает отношения между прошлым, настоящим, и будущим; осуществляет свои активные действия на основе прошлого, переживая его ради будущего, к которому он стремится, другими словами, его действия являются целенаправленными. Субстанциональный деятель богат содержанием и не исчерпывается определенной комбинацией абстрактных идей. По этой причине субстанциональных деятелей можно назвать конкретно-идеальными сущностями. Такие деятели творят реальные процессы в соответствии с одинаковыми идеальными формами времени, пространства и т. д., которые не только качественно, но и количественно тождественны. Материальная свобода означает степень творческой силы, которой владеет человек, и находит свое выражение в том, что он способен творить. В пространственных телах эгоистических существ осуществляются процессы взаимного отталкивания, что создает густую непроходимую массу; иными словами, они являются материальными телами. Поэтому всю космическую сферу, к которой принадлежат эти деятели, включая и человеческие существа, М. О. Лосский называет психофизической сферой бытия. Он определяет терминами «психический» или «умственный» такие внепространственные процессы, в которых и с помощью которых создаются или ассимилируются относительные ценности, то есть ценности позитивные в одном отношении, и негативные – в другом; отсюда вытекает, что природные процессы всегда имеют примесь эгоизма. Таким образом, человеку тяжело избавиться от собственного эгоизма в рамках социального или психологического времени. Эгоистическая личность всегда чем-то недовольна, и по этой причине она охотно вступает в конкуренцию с другими людьми. Ее счастье заключается в достижении высоких амбиций и непрерывной борьбе за отстаивание собственных интересов.

В рамках духовного времени отношение человека к результатам своей деятельности изменяется. Смысл жизни, избавленный эгоизма, позволяет реализовывать собственные таланты с прибылью, способствует утвер-

ждению человеческой чести, раскрытию сокрытой гениальности.

На сегодняшний день с таких позиций рассматриваются вопросы развития творческих способностей человека, природы его художественного творчества и так далее. Это касается таких понятий, как: "возмещение", «компенсация», «вытеснение». Интеллектуальная и моральная ограниченность, которая наблюдается в творчестве многих современных художников, отображает состояние их психической и духовной жизни. Без стремления к совершенству невозможно достичь полноценной интериоризации и экстериоризации культурных ценностей одаренной личности. Сознание эгоистически настроенных индивидов стремится «вытеснить» в подсознание все то, что не желает знать. Потребительское общество лишь усиливает фрустрацию, вызывает в человеке ощущение одиночества, ограничивает и делает безрадостным человеческое существование.

Рассматривая ценностные коды современной картины мира с философско-антропологической позиции можно сделать вывод о том, что в противовес ограниченному существованию эгоистически настроенного человека, гармонически развитая личность отображает в себе вселенскую полноту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кехо, Д. Под сознание может все / Джон Кехо – М. : Попурри, 2014. – 160 с. (Серия : Психология).

2. Флоренский, П. А. Избранное / Павел Александрович Флоренский / под. ред. Хоружего С. С. – М., 1990. – Т. I. Столп и утверждение истины: Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах; Т. II. У водоразделов мысли. – 490 с.; Т. III. – 446 с.

3. Холодная, М. А. Психология интеллекта: Парадоксы исследования / Марина Александровна Холодная. – 2-е изд. перераб. и доп. – СПб. : Питер, 2002.

4. Шелер, М. Положение человека в космосе / Макс Шелер / Избранные произведения. – М., 1994. – С. 164.

Годенко-Наконечна Е. П.
(Республика Украина, г. Днепропетровск)

ТРИПОЛЬСКАЯ СКУЛЬПТУРА КАК ИСКУССТВО. ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

На сегодняшний день накоплен большой материал трипольской скульптуры: это более двух с половиной тысяч фигурок из обожженной глины (т. н. терракот) из более сотни поселений на территории Украины, Молдовы, Румынии [3, с. 62]. Основная масса – это антропоморфные изображения (в основном, женские), из них около 100 экземпляров так называемой «реалистической» пластики [2, с. 126], также фигурки зооморфного характера.

Исследование этого материала позволило археологам (прежде всего А. Скриленко, С. Бибикову, А. Погожевой, Т. Мовше, В. Балабиной, Н. Бурдо и др.) описать его, систематизировать, выделить основные типы изображений, проследить ход развития [1; 2; 3; 5; 6]. Однако искусствоведческий анализ трипольской пластики, как и трипольского искусства, в целом, по-прежнему остается вне сферы научных интересов большинства авторов. Археологи если и рассматривают вопросы стилистики, то подчеркивают, что этот термин используется условно, вне художественного аспекта [2, с. 125].

Перед исследователем трипольской скульптуры встает задача искусствоведческого (жанрово-видового, структурно-композиционного, стилистического) анализа произведений, выявления характера взаимодействия между реальным и условно-символическим, фигуративным и орнаментальным, природным и стилизованным. Это позволит выявить особенности трипольской пластики как примера искусства энеолитической эпохи. В центре внимания автора – ключевой вопрос: является ли трипольская пластика искусством? Возможно ли вообще говорить о таком явлении, как «первобытное искусство»? В одном из прошлых изданий этот вопрос сформулирован так: или первобытная живопись и пластика вообще не имеют никакого отношения к тому, что принято называть искусством, или это искусство, но недоступное для понимания современного цивилизованного человека, и мы можем лишь произвольно приписывать ему свои эстетические взгляды [4, с. 46]. Проблема остается актуальной и сегодня. В свете эстетических теорий XX века первобытное искусство выглядит совершенно по-новому. Выдвигая к нему иные критерии, мы тем самым говорим о новом понимании его сути, о новой методологии его исследования. Среди других авторских задач: постановка вопросов о художественных и функциональных особенностях скульптуры Триполья, о семантических, религиозных напластованиях древних образов.

Общеизвестно, что чисто эстетические свойства произведений древних времен не были отделены от свойств магико-религиозных, познавательных, игровых, мировоззренческих, что и придавало тому искусству синкретический характер. Лишь в эпоху классовых обществ искусство выделилось их универсального комплекса и стало специализированной формой деятельности. То есть нельзя утверждать, что эстетическая функция в те времена была доминирующей. Более того, восприятие эстетического, считается, могло появиться только в то время цивилизационного развития, когда искусство выделилось из своей синкретической фазы и начало претендовать на особое пространство для своей демонстрации; позже это стало пространством музея. До того времени искусство не существовало персонально для отдельного индивида, тем более для нужд «рынка», оно было направлено на общественный запрос и для потреб культа.

Именно XX век – век модернизма и постмодернизма – пришел к более глубокому пониманию древнего искусства, когда закралось сомнение в обязательной привязки эстетических качеств к художественному произведению. Эстетическая функция, этот традиционно базовый критерий определения природы искусства, потеряла «свой пьедестал». В свете новых эстетических теорий, вопрос сути искусства, и первобытного в том числе, не кажется таким однозначным, как в период классической эстетики. Революционные взгляды на искусство появились со времен Малевича и Дюшана, которые поставили под сомнение существующие истины. Во 2-ой половине XX в. представитель институциональной теории американец Дж. Дики вообще заявил, что искус-

ству его статус считаться таким дают общество или эксперты [7, с. 266]. Придерживаясь этой теории, можно смело присоединиться к тем, кто не сомневается в истинности искусства доцивилизационного времени.

Классическая эстетика, отвечая на вопрос специфики искусства древности, демонстрирует позицию, что нельзя не учитывать наличие художественно-образной трактовки формы в произведениях первобытной культуры. Такой подход позволяет нам выделять из общей массы древних артефактов такие, которые характеризуются как искусство, независимо от цели их создания и от того, имеем ли мы дело с искусством в его современном смысле. Ясно, что произведения древности не создавались как объекты эстетического созерцания, основная их нагрузка была мифологической. Однако это не мешает рассматривать их именно как произведения искусства. Как отметил В. Беньямин, эстетическая функция не всегда была ведущей, и то, какою она является сейчас, не означает, что эта функция не может стать в будущем сопутствующей [7, с. 252]. Напомним, что эстетическое восприятие искусства приобрело свой полноценный статус лишь с XIII в., с появлением понятия «шедевр». То есть то, что трипольское сакральное искусство не имело самодостаточной экспозиционной ценности – его не выставляли напоказ с целью создания пространства искусства, а временами даже прятали от глаз толпы или сознательно уничтожали – не умаляет его значимости как художественного феномена.

Согласно современным концепциям, в искусстве на место эстетического, то есть чувственно воспринятой красоте, заступает семантическое. Кроме того, что произведение искусства не обязательно может быть эстетическим объектом, оно может вообще не быть объектом: это уведомление, суть которого определяется обычаями практики, а знать искусство означает знать идею. Таким образом, цель искусства не в том, чтобы вызвать мысленный образ, а в том, чтобы «формировать концепции ради самого творчества и концепций», говорит Т. Бинкли [7, с. 273, 289]. С учетом этой теории, первобытной скульптуре, сформированной на основе канонов (конвенций) не ради предоставления эстетического удовольствия, а ради воплощения определенных идей, не откажешь в истинности как искусству. Согласно Т. Бинкли, мы не можем осуждать непонятное искусство прошлого только потому, что у нас есть другие стандарты культуры; мы не можем навязывать искусству прошлого современный язык; мы должны интерпретировать искусство, исходя из условий, в которых оно было создано [7, с. 285]. Если трипольское общество по-иному понимало эстетические качества, можем ли мы вообще эстетические качества (как мы их понимаем) принимать за сущность того искусства?

Как показывают практики современного искусства, между модерным и древним искусством существуют некоторые параллели. Искусство, которое мы называем *contemporary art*, использует статус пространства действия художественного объекта как условие семантической нагрузки данного объекта. То же самое можно отнести и к искусству трипольской эпохи, когда, будучи вырванным из контекста первобытного пространства действия, художественный предмет теряет свою смысловую нагрузку и воспринимается просто как декоративный. Для его глубинного понимания мы должны как бы перенести его во время-пространство его изначального существования, где он выполнял роль, говоря современной терминологией, *инсталляции* и ритуального *хепенинга*, во время которого скульптурная фигурка была активно задействована: ее помещали в определенном месте: в жилище, возле очага, под порогом, в погребении, выбрасывали в расколотом виде в ямы после ритуальных действий. Если верить, что существовали не только небольшие статуэтки (обычно 7–14 см, реже до 25–27 см), но и монументальные (археологи приводят факты нахождения обломков ног от крупных, до полуметра высотой, фигур) [6, с. 11], то такие изображения, вероятно, могли выполнять и репрезентативную роль. Главным различием между современным и древним «хепенингом» является то, что древний объект не был нацелен на роль художественного артефакта, его смысл раскрывался, прежде всего, в религиозном ракурсе, а современное искусство основано на «придумывании» новых «конвенций», что для искусства прошлого было не актуальным: оно представляло собой вариации канонических композиций, воплощавших определенный стандарт той или иной космологической идеи. Кроме того, работа не была привязана конкретному автору. Взгляд на архаику не с позиции чувственно красивого изображения, а с учетом обыгрывания его семантики, является достойным использования для анализа искусства прошлого.

Отход от классической эстетики совершил еще в XIX в. основатель формального метода анализа искусства А. Ригль, который искал не внешнего, аллегорического, содержания в искусстве, а внутреннего – содержания художественной формы, которая зависит от видения мира. Именно ему мы обязаны мыслью, что особенности стиля архаического искусства определяются не недостатком мастерства, а направленностью «художественной воли». Такой подход весьма полезен, хотя препятствием может оказаться недостаточность информации о мировоззрении людей дописьменного периода.

Еще одно толкование специфики искусства выдвинули представители советской школы «формального метода», прежде всего литературоведы (Б. Эйхенбаум, В. Шкловский и др.). Они отрицали лозунг «мышления образами»: образы неизменны, вечны, важным является не их создание, а их расположение; и настаивали на роли художественных приемов самого языка искусства, таких как «затрудненная форма», «остранение» (исключение объекта из обычного, бытового поля автоматического восприятия), приемы композиционного построения со всеми его особенностями ритмики и синтактики [7, с. 395, 402]. «Формалисты» обращались к примерам «исторической поэтики», полагая, что формалистические методы исследования применимы для любого исторического периода. Понимание искусства как особенного языка, который имеет свои собственные законы и тем самым отличается от языков других форм человеческого творчества, позволяет анализировать структуру художественных артефактов и удаленной от нашего времени художественной культуры.

Что касается роли автора, то в этом вопросе современное искусство опять-таки резонирует с древним. Ряд теоретиков постструктуралистского времени склоняется к идее «смерти автора». Например, Р. Барт подчеркивает, что фигура автора принадлежит новому времени, когда

возникает понятие человеческой личности. Сегодня же автор становится похожим на шамана из первобытного сообщества, своего рода медиатором, потому что нет ясности, кто говорит от имени автора – он сам, эпоха, его герои, общая мудрость [7, с. 461]. Понижение роли автора приводит к усилению роли зрителя, реципиента, интерпретатора, который играет с «текстами» культуры, добавляет объектам своим взаимодействием новые смыслы. Семиотические подходы к искусству выдвигают на первый план виденье «текста» через «призму языка» и, по словам М. Фуко, проблему искусства как «дискурсивной практики» [7, с. 466–467]. Семиотический взгляд на искусство, оперируя понятиями культурный текст, знак, символ, роль «означающего» в противовес «означаемому», выглядит довольно продуктивным и в исследовании трипольской скульптуры, так как древние смыслы (символика произведений) для нас недостижимы, но «кухня смысла», символика самого языка, «текста» [7, с. 459], остаются доступными.

Об искусстве на его примитивном культурном этапе как про самый совершенный стиль говорил в свое время В. Воррингер. Он отсылал к идеям А. Ригля, когда заявлял о «воле примитивных народов», которая проявляется в стремлении к абстрактному, и о ее происхождении «в их психическом отношении к космосу» [7, с. 541].

Исходя из тезиса традиционной эстетики об искусстве как объекте чувственного восприятия и непрактического интереса (бесполезности, не утилитарности), трипольское искусство следует рассматривать с учетом его выразительности, которая достигается различными художественными средствами: цветом, ритмом, пластикой объемов, особенностями композиции. Пластика Триполья рассказывает нам об эстетических взглядах его населения. Принимая во внимание лучшие образцы скульптуры, отмечаем, что древние мастера были ценителями мягких плавных форм и линий, избегали использования острых углов и резких поворотов, случайностей и алогичностей. В отличие от скульптуры многих других энеолитических культур Европы, где наблюдаем приземленность угловатых форм как бы вытесанных из камня, хотя и вылепленных из глины (например, в балканской культуре Винча), в трипольской скульптуре четко выявляется ее пластический характер. Иногда фигурки сохраняют прикосновение рук древнего мастера, его желание загладить поверхность. Таких образцов не так много (в основном это целые фигурки, которых – около 5 % по отношению к огромному количеству фрагментарного материала [6, с. 11]). Встречаются приемы нанесения врезанных орнаментов, использования красок (белой, красной, чёрной).

Подводя итоги выше сказанному о возможных подходах к оценке трипольской скульптуры как художественного явления, отметим, что как с точки зрения традиционной классической эстетики, так и нетрадиционной, постклассической, трипольскую скульптуру с ее условно-реалистическим характером формы следует считать оригинальным и своеобразным искусством.

Согласно положениям современных эстетических теорий, трипольскую скульптуру можно оценивать как культурный текст, как формальное выражение мировоззрения той эпохи, как объект определенных конвенций коллективного творчества, как своего рода хепенинг. Она ставала частью жизни, частью различных практик, выполняя определенные функции: обозначения (в коммуникации и обмене информацией), символа (в ритуальных действиях), воспитания (во время инициаций), объекта поклонения или защитного амулета. Однако, в той или иной степени, все скульптурные произведения были наделены идеологическим содержанием – входили в поле культа и древней магии. Некоторые вещи предназначались для общественного пространства, другие, вероятно, имели частный или интимный характер. Все это влияло на характер изображения и обработки материала, что определяло и степень условности образа, и художественные качества произведений.

Эстетическая функция (и идеалы красоты, как мы их понимаем сейчас) отнюдь не доминировала в искусстве раннеземледельческих культур. Древнее искусство следует ценить по другим критериям. Оно не было нарративным (несмотря на определенную долю реалистичности) – не было способом рассказать про что-то, показать что-то – оно помогало видеть *нечто*, само было воплощением *чего-то*. Антропоморфные фигурки были персонификацией другой – глобальной сущности. Понимание этого помогает прояснить характер пластического решения трипольских изображений, социальная, идеологическая роль которых отнюдь не умаляла их достоинства как явлений искусства, ведь как социальный инструмент они были средством для достижения прагматических целей, но в своем значении их должно рассматривать как «бытие духовного творчества». Мы наблюдаем объекты скульптуры как средства, как знаки, которые указывают на смысл, но, с другой стороны, через создание «семантического поля» они сами становятся «полем искусства».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бибиков, С. Н. Раннетрипольское поселение Лука-Врублевецкая на Днестре. – М. – Л.: Изд. АН СССР, 1953. – 460 с.
2. Бурдо, Н. Б. Реалистическая пластика Триполья-Кукутень: систематизация, типология, интерпретация // Stratum plus. – 2010. – № 2. – С. 124–167.
3. Бурдо, Н. Б. Теракота Трипільської культури // Давня кераміка України: Археологічні джерела та реконструкції. – К. : Академперіодика, 2001. – Ч. І. – С. 5–60.
4. Мириманов, В. Б. Первобытное и традиционное искусство / ред. А. М. Кантор и др. – М. : Искусство, 1973. – 320 с. (Серия «Малая история искусств»).
5. Мовша, Т. Г. Об антропоморфной пластике трипольской культуры // Советская археология. – 1969. – № 2. – С. 15–34.
6. Погожева А. П. Антропоморфная пластика Триполья. – Новосибирск: Наука, 1983.
7. Эстетика и теория искусства XX в.: хрестоматия / сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 688 с.

Гордеев С. И.
(Республика Украина, г. Харьков)

ЛЕСЬ КУРБАС. ИСКУССТВО ХУДОЖНИКА В ЗЕРКАЛЕ ДВУХ ЭПОХ

Творческое наследие выдающегося украинского актера, режиссера и театрального педагога Леся (Александра) Степановича Курбаса (1887–1937) так обширно, его художественный и человеческий облик так многогранен, что совсем не просто выделить в этом огромном явлении украинской культуры то, что кажется действительно самым главным.

Курбаса-художника сформировало время начала 1920-х гг. Будущий реформатор украинской сцены Александр Степанович Курбас писал: «Современный украинский театр – наследие антиукраинского режима, это недодуманная мысль, недотянутый жест, недонесенный тон» [1, с. 73]. Фактически, всю свою недолгую жизнь режиссер посвятил тому, чтобы качественно изменить украинское сценическое искусство, ввести его в европейский театральный контекст, поднять его на новый художественный уровень, превратить театр из развлечения в явление, которое может стать источником для духовного и интеллектуального развития актера, зрителя и общества в целом.

Курбас явился создателем нескольких театральных коллективов: Молодого театра (1916–1919), Киевского драматического театра (1920–1921) и, наконец, театра «Березиль» (1922), ставшего лидером театрального авангарда в Украине. Он же основоположник системы актерской игры, которую можно условно назвать системой подготовки «синтетического актера». Курбас – педагог и воспитатель актерских поколений, организатор экспериментальных студий, из которых потом рождались новые театральные организмы.

Облик Курбаса навсегда, кажется, устоялся в известном, своеобразном собирательном портрете, который дан в одной из первых книг о режиссере – сборнике статей-воспоминаний его современников, подготовленном и изданном в 1969 г. одним из его учеников и последователей В. Василько [1]. Со страниц этих мемуаров с нами общается живой человек – взволнованный, ежечасно ищущий, в быту – не защищенный, в театре – отважный, человек динамического ощущения мира, неожиданный, яркий, темпераментный, строящий свой театр в муках, разочарованиях, коротких победах, в поиске путей к тому самому главному деянию в творчестве, явившемуся смыслом всей его артистической жизни: речь идет о создании Художественного объединения «Березиль», которое ему представлялось как Академия театрального искусства, как своеобразная кузница кадров, где бы шла подготовка специалистов для театра самого широкого профиля: от режиссеров, актеров, художников, композиторов, хореографов до работников музейного дела, фиксирующих творческое наследие коллектива.

«Березиль» возник в Киеве весной 1922 года (с 1926-го как лучший театр республики он был переведен в столицу Украины – Харьков). Свое название этот театр получил по первому весеннему месяцу(март – по укр. «березень»). «Я выбираю Березиль, потому что он буря, потому что он бунт, из которого рождается лето», – строки из стихотворения Бьернстерне-Бьернсона, которые Курбас сделал лозунгом театра. Этому театру было суждено обрести мировую славу; его высшими достижениями стали – «Народный Малахий», «Мино Мазайло», «Маклена Граса» по пьесам Николая Кулиша. На Украине преподавали «систему Курбаса», многими театрами руководили его ученики, ведущие актеры страны принадлежали его школе. Талант Курбаса высоко ценили Станиславский, Мейерхольд, Ахметели…

В течение многих лет украинские театроведы и критики писали и сегодня продолжают писать серьезные статьи о синтезе театральных идей и театральных систем, ищут родство Курбаса с Мейерхольдом и Вахтанговым, Брехтом и Таировым, Бруком и Гротовским. Синтез, конечно, дело прекрасное и важное, но еще важнее сегодня понять глубинное своеобразие Курбаса, его неповторимость и непохожесть ни на кого, его собственный символ веры. Да, Курбас был открыт любым поискам, жадно следил за ходом развития мировой театральной мысли, больше всего боялся окостенения и омертвения своего театра и своей «системы». Но в каком-то решающем пункте, в том, что составляет саму опору и основу его театрального мировоззрения, он был абсолютно определен и категоричен до конца. Для Курбаса актер, способный находится в образе, не нарушая ансамбля и не нарушая партитуры спектакля, был образцом идеального актера.

Одной из принципиальных основ курбасовского театра был «метод перетворення», который обычно переводят как «пересоздание» или «преображение» действительности. Но ученик Курбаса В. Черкашин пишет: «Термин «перетворення» прямому переводу не поддается, потому что Курбас вкладывал в него свой, вполне определенный смысл: это принцип творческой замены жизненной реальности другой реальностью – эстетической» [2, с. 24].

Ради метода «перетворення» (преображения) нужна была и вся его «система», дающая талантливому человеку практический путь к актерскому перевоплощению, к нахождению образных актерских приспособлений, метафорического решения спектакля, которые бы вызывали у зрителя соответствующие режиссерскому замыслу ассоциации.

Исследователь творчества Курбаса Нелли Корниенко пишет: «По Курбасу на сцене не сама жизнь, а ее эстетический эквивалент, преображенный в лицедейство, где главенствует актер» [2, с. 273].

Но актера, обладающего способностью творить новую, сценическую реальность, не было. Поэтому подготовкой такого актера Лесь Курбас должен был озаботиться почти с самого начала своей самостоятельной работы. Начиная с 1916 года он постоянно создает студии, мастерские, лаборатории по изучению технологических аспектов актерского и режиссерского мастерства, нацеленные на поиск новых форм сценической выразительности. Уже в 1920 году он так формулирует цели актерской студии при Молодом театре:

«Первой, и главной, нашей задачей будет создать тот тип нового актера. Материал творчества – наше тело. Отсюда все внимание его развитию и умению владеть им. Придать ему прекрасные очертания и линии, вытренировать каждый мускул и нерв, научиться владеть им до полного совершенства; найти все варианты поз и движений, заставить свое тело быть выразительнее и

понятнее человеческого слова, передать при помощи тела все божественное и сатанинское, все, существующее в природе, – вот те требования, которые мы ставим перед актерской техникой.

Поэтому таким дисциплинам, как мимика, пластика, танец и движение, мы придаем в нашей студии первоочередное значение. Параллельно с этим музыка как чувство ритма, от которого зависит тот или иной смысл телесного движения, будет изучаться нами с особой тщательностью. Слово как музыка чувства, как отзвук телесного, плотского начала (а не только как проводник той или иной мысли) тоже найдет в нашем лице своих преданных исследователей» [2, с. 366].

При этом Лесь Курбас, как и Евгений Вахтангов, никогда не забывал о душевном компоненте актерского мастерства и великолепно владел обоими полюсами творческого процесса создания роли – внутренней и внешней техникой.

Ученик Курбаса Александр Запорожец пишет: «Да, конечно, мы усиленно занимались акробатикой, ритмикой постановкой голоса, пропадая в театре целыми днями… но техника никогда не была для Курбаса самоцелью… Курбас считал человеческое тело самым богатым и недостаточно использованным материалом театра – тренинг должен был способствовать раскрытию новых актерских возможностей, каждому из нас предстояло путем упражнений превратить свое тело в пластичную, поддающуюся формированию материю, способную выразить то новое, что уже рождалось в нашей эпохе. Потому что дух, конечно, духом, но должен же он во что-то воплотиться, обрести некую телесную форму выражения! …И беспомощный физически актер с вялыми, невыразительными жестами, лишенный воли и желания властвовать собой, как скульптор властвует над мрамором, – разве это актер будущего?» – это уже вопрос, обращенный не только к своим современникам, но и к нам, нынешним» [2, с. 163].

На наш взгляд, «система» Курбаса не есть что-то застывшее, не есть некий свод правил или тем более технических приемов, которые с неизбежностью приводят к успеху. Ничего подобного! Курбас строил «систему» на своем богатом актерском и режиссерском опыте и уточнял всю жизнь, вплоть до последних дней работы в театре. При этом он не отрицал, что есть и такое актерское искусство, которое выше любой техники и никакой техникой не может быть достигнуто, Курбас мечтает об искусстве «согретом изнутри человеческим, а не актерским чувством». Он не отрицает вдохновение, которое превыше всего! Но остается при этом верным основному принципу «системы», связанному с методом логического, правильного, точного и выверенного актерского исполнения, по-своему очень хорошего и нахождением метафорических актерских приспособлений в процессе создания сценического образа.

Сегодня очень важно понять, что созданный с помощью метода «перетворення» (преоброжения) сценический образ является сложнейшим искусством, которое не подменишь никакими знаками правды, подобиями правды и т. д.

Театр, как его понимал Курбас, требует от художника образного преломления жизненных коллизий. Курбас всегда стремился быть открытым тому, что происходит в мире, для него было ясно, что необходимо иметь за душой какие-то ценности, какую-то общую идею, без которой нельзя строить и вести театр.

«Березиль» был для Курбаса прежде всего идейным делом. Он говорил о нем как о своем гражданском служении Украине. И не случайно, Березиль стал театром общей коллективной веры, единомыслия, без которого нельзя работать в театре.

Сегодня интерес к Курбасу растет во всем мире. Театроведы в России, в Америке, в Канаде, в Польше, во Франции, Италии, Австрии и Германии внимательно изучают наследие Курбаса, как и его идеи метафорического преображения живой жизни на сцене, которые возрождаются на новом ветке театральной истории. Это естественно. Театр развивается, идет вперед, но с неизбежностью он будет возвращаться на «круги своя» к тем открытиям, которые совершили Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд, Брехт, и, конечно же, Курбас. В его творчестве главным были не технология, не приемы, не формы, но самая суть философии театрального искусства, залог его жизнеспособности в сложном современном мире.

Много сделано в последние годы по сохранению наследия Курбаса в Украине: изданы монографии и исследования о его творчестве известных театроведов Ю. Бобошко [3], Н. Корниенко [4], Н. Ермаковой [5], вышли в свет библиографические, архивные материалы (рукописные заметки, дневники и стенограммы) [6].

В Киеве вот уже много лет работает Национальный Центр Курбаса, который объединил усилия теоретиков и практиков театра в изучении идей реформатора украинской сцены.

Знакомясь с материалами научных конференций, посвященных 125-летию со дня рождения Курбаса, которые состоялись в 2012 году в курбасовском Центре, в других научных учреждениях Киева, Харькова, Львова, Одессы, еще раз убеждаешься в том, что он умел видеть искусство сцены в широком политическом, философском и культурном контексте, что мысли Курбаса, его художественные открытия, фантастическая способность в несколько лет создать поразительно мощную и богатую режиссерскую школу Украины, – все его театральное наследие, несомненно, до сих пор живо и востребовано мыслящими, ищущими театральными деятелями современной сцены. Так, к примеру, известный режиссер Адольф Шапиро признается: «Мои первые учителя были из театра «Березиль». Все, что связано с Лесем Курбасом – экспрессивный реализм, мимодрама, ритмизованная пантомима, театр акцентированного внимания, – бесконечно интересно… Он предвидел, какого эффекта можно достичь, если эмоциональной природе славянского театра придать достижения европейского. Поэтому такую роль отводил форме и технологии… Благодаря знакомству с воззрениями Курбаса я познакомился с той дерзкой породой театра, которая кончилась с гибелью Мейерхольда, Терентьева и самого Курбаса» [7]. А вот еще одно свидетельство неподдельного интереса и огромного уважения к личности Л. Курбаса. Талантливый режиссер и театральный педагог Михаил Будкевич в своей замечательной книге «К игровому театру» пишет: «Курбас любил слово «впервые», потому что он был театральным новатором… потому что мечтал о совершено новом искусстве, о никем еще невиданном театре-студии, о высоком революционном репертуаре, создава-

емом самим коллективом артистов-единомышлеников, о благородном театральном братстве» [8, с. 223]. И здесь же, Буткевич пишет о том, как в процессе исследования творчества Курбаса, его интерес привлекла постановка режиссера «Макбета» Шекспира, и как воздействие концепции постановки не прошло бесследно: «Курбасовский спектакль обрел самостоятельную жизнь в моей внутренней творческой лаборатории… Может быть, это таинственное «внутри меня-бытие» березилевского спектакля стало причиной того, что я… занялся шекспировской пьесой вплотную. Более того: может быть этому не увиденному мной спектаклю обязана своим возникновением и вся первая часть данной книги, посвященная анализу «Макбета» [8, с. 227].

Лесь Степанович Курбас сознавал задачи театра гораздо более широко, чем нам иногда кажется, некоторые мысли его звучат так, будто они написаны сегодня, как своеобразный завет потомкам – служителям Мельпомены: «Искусство, особенно театр, должен вернуться к своей первооснове – форме религиозного акта. Он по сути своей – акт религиозный. Он мощный способ преображения грубого в тонкое, подъема в высшие сферы, преображение материи. Только в этом случае театр – храм, который должен быть чистым и тихим, несмотря на всякого рода молитвы, звучащие в нем» [9, с. 840].

Хочется верить, что сегодня вновь появится Театр, подобный тому, который строил Мастер. Ведь, совсем не случайно участница киевской конференции, посвященной Курбасу, доцент кафедры театроведения ГИТИСа А. Степанова, свое выступление, предварила словами: «Сегодня вновь пришло «время Курбаса! Современный театр – это театр метафорического осмысления действительности» [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Василько, В. Спогади сучасників. – К. : Мистецтво, 1969.
2. «Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе» // Литературное наследие, М., «Искусство»,1988.
3. Бобошко, Ю. Режисер Лесь Курбас. – К. : Мистецтво, 1987.
4. Корниенко, Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). – К. : ГЦТИ им. Леся Курбаса, 2005;
5. Ермакова, Н. Березільська культура: історія, досвід. – К. : Фенікс, 2012.
6. З книжкової колекції Леся Курбаса: каталог / укл. : Гордєєв С., Сєдих В., Фоменко І. – Х.: ХДАК, 2007.; Творчий спадок Леся Курбаса у XXI столітті.: бібліогр. покажчик / укл. : Гордеєв С., Євсеєнко С., Левченко О.– Х.: ХДАК, 2012.
7. Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес. Вып. 1. Издание второе. – М. : Издательство МХАТ, 2004.
8. Буткевич М. К игровому театру [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/book/butkevich_mihail/k_igrovomu_teatru_liricheskiy_traktat.html
9. Лесь Курбас. Філософія театру / автор-упорядник Л. Лабинский. – К. : Мистецтво, 2001.
10. Стенограмма выступления А. Степановой на научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Л. Курбаса. – Киев, 3.03.2012. / хранится у С. Гордеева.

Грицай Л. А.

(Российская Федерация, г. Рязань)

РОССИЯ МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ НА КАРТИНЕ «СТРАШНЫЙ СУД» ПАВЛА РЫЖЕНКО

Как известно, современные исследователи культуры давно согласились с тезисом о том, что начало XXI столетия является новым этапом развития искусства, который принято называть постмодернистским в отличие от модернистского, существовавшего в прошлом веке. Исходя из данной логики, произведения К. Малевича, В. Кандинского, П. Пикассо и С. Дали уже представляют собой образцы модерна, которые постмодерн, безусловно, превзойдет. При этом традиционное искусство, и в частности, традиционная живопись в стиле реализма, является сегодня малоизвестной, как и художники, работающие в данном направлении.

Однако, на наш взгляд, в современной России после многих лет забвения произведения авторов, пишущих в стиле реализма, как никогда востребованы. В полной степени эти слова мы можем отнести к творчеству русского художника Павла Рыженко, чья безвременная смерть в июле 2014 года буквально потрясла поклонников его таланта.

Кисти мастера принадлежит множество интереснейших картин, иллюстрирующих важнейшие эпизоды из русской истории, но мы позволим себе обратиться к одному из его наиболее известных монументальных полотен, которое называется «Страшный суд» (2007). Первоначально данная работа была выполнена по благословению епископа Якутского и Ленского Зосимы как фреска Кафедрального собора в Якутии.

Следует отметить, что сам художник неоднократно говорил о том, что у его фрески, которую он потом переписал как отдельную картину, есть истоки, восходящие к осмыслению библейского сюжета Страшного суда в русской классической живописи (например, это фреска «Страшный суд» работы В. Васнецова), однако он попытался обратиться именно к своим современникам, людям, живущим в XXI столетии, где виртуальный мир тесно переплетается с реальным. При этом у этого реального мира есть и своя духовная составляющая [1].

Сама фреска представляет собой изображение того момента, когда пропели трубы Архангелов и все люди, которые жили когда-то на земле были призваны к Божьему Суду. Отодвинулись надмогильные кресты и памятники, отверзлись гробы, мертвые воскресли и увидели на небе Христа в фаворском свете, Божью Матерь, Иоанна Крестителя, и окружающих их божественных старцев, ангелов и небесных святых воинов, среди которых можно различить и римских и византийских легионеров, уверовавших в Спасителя, и русских воинов всех веков от ратников Киевской Руси до десантников 6 роты.

В центре полотна внизу на земле происходит суд грешника, в котором художник изобразил самого себя. Бледный и испуганный грешник смотрит на чашу весов. На ней лежат свитки, положенные с одной стороны ангелом, а с другой – бесом. Бесовская чаша явно перевешивает, и другие бесы тянут ее своими крючьями вниз, ожидая скорой добычи, однако ангел поднимает к небу

последний свой свиток, который может перевесить все остальные.

С правой стороны от фигуры кающегося грешника (одесную Господа, то есть слева от зрителя) расположено аллегорическое изображение святой Руси в ее земном воплощении. Крестным ходом ко Христу идут русские святые, среди них семья последнего русского царя, преподобный Серафим Саровский, Суворов, матрос с «Курска», заглушивший ядерный реактор ради спасения людей. Здесь же стоит князь Дмитрий Донской, поднявший свой меч как крест к небу, святитель Иннокентий (Вениаминов), патриарх Тихон, женщины в национальных костюмах, держит крест мученик Евгений Родионов, герой первой Чеченской, другие святые мученики протягивают ко Господу свои руки и благодарят его, выходит из могилы старик-ветеран Великой Отечественной войны. Его лицо растеряно, возможно, при жизни он был атеистом, он повернут ко Христу спиной, а за ним вдалеке у могилки с красной звездой стоит маленькая девочка в голубом платочке. Ее облик и глубокая вера позволяет надеяться, что ветеран будет спасен Господом, потому что в боях жертвовал собой ради спасения своей земли и своих ближних.

С левой стороны от Господа (справа от зрителя) – находится страшное место, погружающееся в ад. Вместо маковок прекрасных церквей, мы видим там небоскребы, статую Свободы, летающие американские вертолеты. Это новый Вавилон, мир, погрязший в грехе, принявший либеральные западные ценности: гомосексуализм, служение золотому тельцу и собственным похотям. Этот мир обвивает змей – древний образ дьявола. Тут тоже собрались люди разных эпох и пристрастий. Стоит здесь римский военачальник с испуганным лицом, горделивый фарисей, астролог в одежде эпохи Возрождения, самоубийца, гомосексуалист, делец с долларами и женщина с бейджиком на груди и с красивой фигурой, одетая в деловой костюм модно и со вкусом, к ней протягивают окровавленные руки ее абортированные дети-младенчики.

Художник Павел Рыженко. Страшный суд. 2007 г.

«Страшный суд» – это картина, которая мало кого из зрителей может оставить равнодушным, потому что она обращена к каждому из нас. Подходящий к ней человек невольно задает себе вопрос о том, где его место среди людей: на Страшном суде Господнем он окажется среди грешников, падающих в гиену огненную, или среди тех, кто может быть спасен? Это полотно в высшей степени педагогично, так как оно обращено к совести каждого.

Очевидно, что все произведения Павла Рыженко пронизывает тема России, особая боль о нашем многострадальном отечестве и вера в ее великое будущее, безусловно, по мысли художника, связанное с воплощением идеала «Православия, самодержавия и народности». Эта тема является центральной и в полотне «Страшный суд». Сам Павел Рыженко в своих интервью признавался, что называет картину «Русская Идея». «Для меня было главным не упустить всё, что на сердце накопилось за многие годы, может быть, вообще за всю свою жизнь, хоть и не очень длинную, – говорил он. – Мне было важно попытаться с Божией помощью изобразить на холсте всё, виденное в России, в её прошлом, настоящем и будущем» [2].

Поэтому «Страшный суд» – это картина о России, написанная русским художником-патриотом. Она наполнена любовью к своей земле и верой в великую миссию нашей страны – воплотить в своем государстве-империи идеал Святой Руси и возвестить об этом идеале всему миру. Фактически, автор иллюстрирует в своей работе слова философа Владимира Соловьева, сказавшего когда-то о том, что идея нации есть не то, что она сама думает о себе во времени, но то, что Бог думает о ней в вечности. Художник вслед за многими русскими мыслителями полагает, что замысел Божий о России связан именно с духовным просвещением народов земли в свете Христовой истины.

Поэтому на полотне столь отчетливо противопоставление «Россия – Запад». По мнению художника, Святая Русь, отзвук которой живет в наших сердцах, призывает к воплощению в жизни «сокровищ небесных», западная же цивилизация стремится утвердиться на «сокровищах земных». Россия не может и не должна следовать западному идеалу, для нее это путь к окончательному распаду и гибели, а также к предательству идеи «Святой Руси».

Отсюда такое созвучие мотивов картины со строками стихотворения Ф. И. Тютчева «Два единства» (1870).

Из переполненной Господним гневом чаши
Кровь льется через край, и Запад тонет в ней.
Кровь хлынет и на вас, друзья и братья наши! –
Славянский мир, сомкнись тесней…
«Единство, – возвестил оракул наших дней, –
Быть может спаяно железом лишь и кровью…»
Но мы попробуем спаять его любовью, –
А там увидим, что прочней…

Картина напоминает всем смотрящим она нее об истинных христианских ценностях, к которым должны стремиться люди и целые народы.

Не секрет, что художника его современники, придерживающиеся либеральных взглядов, упрекали в великодержавном шовинизме. Ведь он посмел изобразить родной ему русский народ в раю у Бога, а западный мир – в аду у Сатаны. Однако следует заметить, что Рыженко изображает в раю более близких нашему народу русских святых, но это не значит, что там не окажутся праведники из других наций. Изобличая ложные ценности, которые ныне исповедует западная цивилизация, художник предупреждает людей из всех народов от следования им. Ведь именно эти ценности позволяют человеку грешить и не задумываться о последствиях своих поступков. Ведь ему с рождения рассказывают о свободе, праве выбора и т. д., разрешая тем самым следовать своим похотливым желаниям, через которое спасение и вечную жизнь с Богом обрести невозможно.

Поэтому данное полотно представляет собой особое произведение русского искусства, произведение в котором икононичность сочетается с идеологичностью, это новое воплощение традиционно русского эстетического канона, сочетающего реальный и идеальный миры, в котором находит свое место философский подход к эпическому реализму, характерному для произведений русских художников рубежа XIX–XX веков: М. В. Нестерова, В. М. Васнецова, В. И. Сурикова и др.

Эта картина важна, на наш взгляд, и тем, что на ней в сконцентрированном виде воплотилась русское видение мироздания: понимание национальной идеи, истории и судьбы. Ведь прошлое можно понять только с точки зрения будущего, прошлое творит будущее, поэтому важнейшие события нашей истории творят судьбу народа. Русские воины, сложившие свои головы на поле Куликовом, защищавшие свою страну в годы Смуты, одержавшие победы в 1812, 1941–1945 гг., в войнах последних десятилетий – живы у Бога, вместе с русскими святыми и праведниками они молятся за Россию, и их любовь и молитва укрепляет наших современников. Именно этот духовный стержень не даст погибнуть нашей Родине, поэтому она непобедима, несмотря на все внутренние неурядицы и внешние угрозы, которые в огромном количестве встают перед нами сегодня.

Исходя из этого, становится понятно, почему творчество Павла Рыженко так востребовано среди наших соотечественников. Любовь к Родине вновь становится важным человеческим качеством, и это обстоятельство не может не радовать, потому что величие России заключено в ее народе, в его духовной созидательной силе, сломить которую невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Страшный суд». Художник Павел Рыженко [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://alchevskpravoslavniy.ru/kartiny/strashnyj-sud-xudozhnik-pavel-ryzhenko.html

2. Болотин, Л. Русский узник в Штутгарте [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://rusk.ru/st.php?idar=112120

Ефимова А. В.

(Республика Украина, г. Львов)

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ В УКРАИНЕ 1990–2000-Х ГГ. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Начиная со второй половины XX века на волне авангардных сдвигов и потмодерных лозунгов демократизации искусства, художественные практики в городской среде подверглись существенным формальным и функциональным трансформациям. В частности, авангардное искусство, представленное в данном случае в основном абстрактной скульптурой, выходит за пределы музеев и галерей, в открытое пространство города с целью диалога с обществом. Если до сих пор доминирующими были классические образцы монументального искусства, представленные чаще всего фигуративной скульптурой, то с 1960-х годов круг практик существенно расширяется и объединяется обобщающим понятием public art – публичное искусство, которое сегодня объединяет широкий спектр видов и жанров современного искусства в городской среде. Однако, учитывая исторические обстоятельства и длительную изоляцию от мирового художественного процесса, в Украине эти тенденции начали актуализироваться лишь в последние годы. Здесь искусство в городской среде получило свой, специфический вектор развития, обусловлен с одной стороны последствиями советского прошлого, опыт которого невозможно было просто отбросить, учитывая особенности переходного периода 1990-х годов; а с другой – стремлением интегрировать в мировой художественный контекст и подражать западным тенденциям, что явно проявилось уже в 2000-х годах. Так, в урбанистических арт-практиках в Украине можем выделить два основных направления: традиционный, что является определенным эхом предыдущего периода и современный, авангардный, которому свойственны инновационные подходы к искусству в городской среде. Однако выбранная нами тема достаточно фрагментарно исследована в украинском научном дискурсе.

Таким образом, цель данной статьи сформировать последовательную картину развития урбанистических арт-практик в Украине, обратившись к наиболее репрезентативным проектам, выделить основные тенденции.

С обретением Украиной независимости важной задачей художественных практик во многих городах становится своеобразная «национализация» городского пространства, его декоммунизация. Если в предыдущую эпоху искусство было эффективным средством пропаганды, то с распадом Советского Союза оно предстает в качестве мощного механизма культурного воспроизводства и формирования необходимой государству национальной идентичности [1, с. 277]. Однако, несмотря на открытие новых возможностей и доступ к мировому художественному процессу, последствия тоталитарного прошлого в силу ряда социокультурных обстоятельств, было не так легко преодолеть. Так, с начала 1990-х годов государство активно утверждает свою национальную идентичность художественными средствами: во многих городах сооружаются памятники выдающимся деятелям украинской истории и культуры, историческим событиям и т. д. Однако, официальным репрезентациям национальной идеи во многом свойствен несколько эклектический характер и наследование художественно-эстетических приемов прошлой эпохи.

Активно возводятся памятники, монументы, мемориальные комплексы, которые апеллируют к трагическим событиям советского периода истории Украины: мемориальные комплексы памяти жертв Чернобыля жертвам Голодомора и политических репрессий, Холокоста и т. д. В большинстве случаев традиционный способ репрезентации памяти художественными средствами как конструктивного элемента государства, порождает соответствующую авторитарную форму: монолит из камня или металла, непременно ассоциируется с болью, грустью, обреченностью.

Однако, уже в конце 1990-х ряд памятников демонстрируют определенный отход от этой тенденции и эстетическое переосмысление памяти о войне и страданиях. В частности, этот тезис иллюстрируют памятники жителям Труханова острова, которые погибли 1943 (Киев,

1998 г., В. Чепелик,), Дочерям и сыновьям Украины, погибших в концлагере Маутхаузен (Киев, 2002 г., В. Чепелик), Военным летчикам (Киев, 2001 г. В. Щур) и др [2, с. 104]

Кроме указанных тенденций, в этот период монументальная скульптура развивает также традиции реалистической пластики XIX в. Монументальные концепции памятников теперь по-новому коррелируют с станковизмом, чувствуется стремление придать им камерного контекста, доверчиво-интимного общения с современным зрителем [5, с. 197] Камерностью отличается памятник Менделееву на территории КПИ (1995 Ю. Киселев, В. Швецов); принцип станково-образно-композиционной структуры демонстрируют также памятник М. Грушевскому, мемориал памяти павших в Афганистане (1997, В. Олейник), мемориал репрессированных художников Украины на территории академии искусств в Киеве (1996 г., Б. Довгань). Кроме того, в конце 1990-начале 2000-х годов прослеживаются и тенденции романтизированного варианта ренессансно-классицистической схемы памятника: киевской памятник Л. Курбасу (2002, М. Рапай); черниговский памятник Т. Шевченко (1992 В. Чепелик) [5, с. 198].

В целом, тяготение к камерности и станковизму уже в конце 1990-х вылилось в совершенно новый социокультурный феномен. Благодаря появлению частного амбициозного капитала, украинские города наполняются многочисленными образцами камерной городской скульптуры, соответствует западным тенденциям искусства в городской среде и является одной из форм так называемого public art [3, с. 62]. Такие скульптуры лишены постамента и соразмерны человеку, чаще всего обращены к локальным аспектам городской истории и идентичности, во многих случаях имеют выразительный иронический подтекст и интерактивный характер.

Вместе с тем, украинская городская скульптура охвачена мощной волной популизма [5, с. 196] Так, маргинализация социокультурных процессов вызвала потребность декларировать и увековечивать в художественных практиках образы литературы, кинематографа, истории, которые получили статус массовой культуры. Проиллюстрировать вышесказанное могут многочисленные памятники героям романов И. Ильфа и С. Петрова по всей территории Украины, а также образы кинематографа. Например, памятник Л. Быкову в роли Титаренко из фильма «В бой идут одни» старики», З. Гердту в роли Паниковского из фильма «Золотой теленок», героям фильма «За двумя зайцами» Голохвостова и Проне Прокоповне в Киеве; памятник В. Высоцкому в роли Жеглова из фильма «Место встречи изменить нельзя» в Мариуполе и тому подобное [5, с. 196] В целом, примеров подобной городской скульптуры в Украине достаточно много. Кроме того, большинству проектов свойствен характер китча, так как художественное решение и эстетические критерии чаще всего связаны с отдельными личностями и индивидуальными вкусами. Таким образом, наряду с существенным, увеличением бронзовых и каменных композиций в урбанистических пространствах, прослеживаем определенное размывание границ, вкусовых и профессиональных критериев, что может привести к деградации данного вида искусства [3, с. 62]

Несмотря на то, что в результате длительной изоляции от мирового художественного процесса, доминирующей формой выражения в украинских городах остается традиционный скульптурный памятник, в последние годы начали актуализироваться и новейшие художественные тенденции, заслуживающие отдельного внимания.

В частности, А. Киселева отмечает, что в постсоветском искусстве 1990–2000-х годов public art наиболее явно проявил себя в городской интерактивной скульптуре, о которой мы говорили выше, и движении коллективных художественных жестов радикального характера [3, с. 62] Именно с последним большинство исследователей связывают зарождение практик публичного искусства в Украине. Однако, несмотря на то, что такая перфомативно-акционистская модель как один из жанров «public art» является инструментом нарушения социальных проблем и нацелена на эскалацию общественного сознания, она не имеет материального воплощения, а ее действие в среде города кратковременное и быстро нивелируется. Учитывая это, мы не будем подробно останавливаться на проектах этого жанра.

Более полноценно определить свои позиции новейшим урбанистическим арт-практикам удалось благодаря деятельности в Украине художественного фонда «Эйдос». Так, в 2007 году город, как форма организации арт-пространства оказалось в фокусе социокультурных и искусствоведческих исследований. Это связано с организацией первого Международного фестиваля социальной скульптуры, целью которого было определение роли современного искусства в общественном контексте и его значение в урбанистическом пространстве. Показательными в рамках этого фестиваля стали проект Оксаны Чепелик «Origin / Начало», посвященный Чернобыльской трагедии, а также художественная акция «Выбор искусства» группы «Контра-Банда». Стратегическое направление взаимодействия актуального искусства в общественных пространствах, начатый Международным фестивалем социальной скульптуры в Киеве, был продлен в следующих проектах Международного художественного фонда «Эйдос».

Так, в июле 2008 на аллее Казимира Малевича был основан проект под названием «Современное искусство в публичном пространстве» с инсталляцией Виктора Сидоренко «Деперсонализация» и объектом Жанны Кадыровой «Лавочки-графики», с последующим перемещением по городу. Работа Виктора Сидоренко обращается к одной из самых актуальных проблем сегодняшнего мира – проблемы самоидентификации. В свою очередь, уличная скульптура молодой художницы Жанны Кадыровой «Лавочки-графики» является пластичной имитацией графиков показателей экономического роста [4, с. 159]. В рамках проекта «Город – территория искусства» международного фонда «Эйдос» было реализовано инсталляцию «Красная дорожка» Лады Наконечной, в которой иронически отражено «общество тотального потребления»: дорожка, сшитая из разных вещей красного цвета, была расстелена в центре киевской роскоши – Пассаже. Целью было продемонстрировать доминирующие в современной культуре консьюмеристичные идеалы и избыток материального. Кроме Киева, фонд «Эйдос» также поддержал художественные проекты в других городах Украины. В частности, стоит отметить

«Мухи и котлеты по-киевски» в Одессе 2007 г. и «Park.in Искусство в публичном пространстве» во Львове 2010. В целом, деятельность арт-фонда «Эйдос» в Украине стала своеобразной стартовой площадкой для актуализации мировых художественных тенденций в Украине.

Еще одной репрезентативной тенденцией является мощное развитие мьюрал-арта и профессиональных граффити. В частности, показательным здесь является фестиваль «Kyiv-Muralissimo», который объединил украинских и зарубежных художников. Их целью было создать около десяти крупноформатных композиций на боковых стенах киевских многоэтажек. Эта акция способствовала эстетизации и осовремениванию урбанистического пространства, часто лишеного интересных визуальных решений. В целом, подобные фестивали граффити происходят и в других украинских городах. Создание профессиональных современных росписей на фасадах является распространенной мировой арт-практикой, постепенно находит свое отражение и в Украине.

Важнейшим этапом в развитии тенденций public art в Украине выступил Международный фестиваль современной скульптуры Kyiv Sculpture project 2012 г., который стал ключевым для Восточной Европы событием в сфере публичного искусства по уровню представляемых произведений, качестве вклада в развитие города и сообщества, а также масштабом новых возможностей для молодых художников.

Также в последние годы в Украине присутствуют отдельные примеры кардинально новых подходов к репрезентации травматических событий прошлого в художественных практиках. В частности, распространенной на Западе концепции контрмонумента, что предполагает полный отказ от традиционной иконографии и фигуратива. Таков, например, памятник расстрелянным профессорам во Львове 2012 года, что представляет собой арку, составленную из десяти квадратных блоков, нижний из которых, что воплощает пятую заповедь «Не убей» высунут, что, соответственно грозит разрушению всей структуры – общественной целостности. Однако, к сожалению, такие примеры искусства идей – концептуализма в урбанистических арт-практиках встречаются довольно редко и пока не представляют полноценной тенденции.

В целом, довольно много актуальных художественных проектов в урбанистических пространствах реализуется на региональном уровне. В предлагаемой статье мы частично охарактеризовали лишь наиболее репрезентативные из них. Можем утверждать, что актуальные модели урбанистических арт-практик в Украине, все же еще не заняли надлежащих позиций и достаточно фрагментарно соответствуют мировым тенденциям.

Однако, важно отметить, что последние революционные события и военный конфликт в Украине не только коренным образом изменили вектор социокультурного развития, вывев его на качественно новый уровень, но и значительно повлияли на развитие урбанистических арт-практик. Прежде всего, существенно актуализировался стрит-арт в самых его формах: во всех городах появляются многочисленные крупноформатные росписи и надписи патриотического характера, нацеленные на пробуждение общественного сознания и утверждение национальной идеи. Таким образом, имеем полное право утверждать, что сейчас формируется определенная национальная модель украинского стрит-арта. Кроме того, меняется политика памяти, так как перед нами возникли новые герои и новые жертвы, которые нуждаются почтения уже новыми мемориальными практиками, созвучными с европейскими тенденциями, так как эстетические приемы предыдущего периода будут крайне неуместными и неактуальными на современном этапе. Поэтому, на фоне общих социокультурных трансформаций данного периода, важно переосмысление традиционных средств художественного выражения в городском пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Заец, Д. Поиск идентичности в художественных практиках (на примере публичного искусства) // Вестник ОНУ им. И. И. Мечникова, 2009. – С. 277–283.
2. Журмій, Н. М. Скульптура як об'єкт суспільної памяті // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв :наук. журнал. – К. : Міленіум, 2012. – № 2. – С. 100–105.
3. Киселева, А. А. Тенденции развития public-art объектов в архитектурно-исторической среде г. Киева // Вісник ХДАДМ. – Х.: ХДАДМ, 2011. Мистецтвознавстотво. – № 7. – С. 60–64.
4. Мусієнко, Н. Public Art у просторі сучасного міста. Київська практика Зб. наук. пр. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: – К.: Хімджест, 2010. – Вип. 7. – С. 136–149.
5. Протас, М. О. Українська скульптура ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – 278 с.

Изофатова Е. В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТЕМЫ И ОБРАЗЫ ЭКСПРЕССИОНИЗМА В БЕЛОРУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СЕРЕДИНЫ 1980-Х – НАЧАЛЕ 1990-Х ГГ.

Интерес к экспрессионизму, какие бы уточняющие определения не добавлялись к этому понятию, можно наблюдать на протяжении всей истории искусства ХХ века. Абстрактный экспрессионизм, Арт брют, советский художественный нонконформизм, немецкий неоэкспрессионизм – лишь некоторые из явлений художественного мира, в которых отразились черты экспрессионистического мироощущения. Трагическое мировосприятие окружающей действительности, порожденное драматическими коллизиями ХХ века, обусловило всплески экспрессионизма на протяжении всего этого периода. Не случайно русский поэт М. Кузмин охарактеризовал экспрессионизм как явление «эпидемическое» [1].

Начиная с 1970-х гг. экспрессионизм вновь оказывается в центре интереса искусствоведов и художников как в национальном контексте, как явление немецкого искусства, так и в интернациональном масштабе. Новым витком в апелляции к экспрессионизму, стало творчество немецких «Новых Диких» – А. Кифера, М. Люперца, Й. Иммендорфа, К. Хедике, А.-Р. Пенка. Для представленных художников экспрессионизм вновь стал живой питательной средой в поиске самоидентификации, в стремлении преодоления и проживания травматических моментов фашистского прошлого. Исследователь Э. Люси-Смит так отмечал особенность творчества худож-

ников в их проблеме самоидентификации: «…немецкие нео-экспрессионисты были глубоко увлечены мыслью о том, что это значит – «быть немцем»… принимать на себя немецкие травмы и опираться на немецкие культурные корни» [2]. Затрагивая табуированные в разделенной Германии темы недавнего прошлого, в частности, трагедию нации – виновницы в мировой трагедии, проблему побежденного германского милитаризма, художники в своих работах создали мощную комбинацию назидательных тревожных образов недавней истории.

В этом смысле белорусское искусство 1980-х гг., в частности его экспрессионистическая ветвь, стало также искусством преодоления и проживания травматических моментов социальной растерянности перестроечного времени. «Белорусский экспрессионизм» рождался в момент распада Советского Союза и крушения советской парадигмы как реакция на общественно-политические изменения. Проблемы социума, метаморфозы общественного сознания, экологические проблемы, вызванные техногенной катастрофой, в творчестве художников стали предметом широкого художественного комментария. Здесь был проявлен вектор социального пессимизма, воплотивший идею распада и существования «после всего».

В связи с этим были все основания для выдвижения экспрессионизма на авансцену художественного процесса. Закономерными стали образы, граничащие в рамках сюрреалистических сновидений или фантасмагорических кинематографических кадров, отмеченные цинизмом, гротеском и скептицизмом. Согласно И. Кабакову, многие мастера «были погружены в атмосферу отчаяния, тоски, безнадежности и ужаса», где царствовало ощущение нелепости, бессмысленности судьбы, общая ситуация художественной жизни казалась патологической и невменяемой окончательно и бесповоротно» [3].

Следует также отметить, что в качестве элемента художественной выразительности экспрессионизм был присущ и творчеству белорусских художников предыдущих десятилетий. Достаточно вспомнить неповторимые по глубине эмоционального выражения произведения М. Савицкого, М. Данцига, И. Басова, А. Семилетова, Л. Щемелева, А. Кашкуревича.

В середине 1980-х гг. традиция экспрессионизма получила свое дальнейшее воплощение в произведениях А. Жданова, А. Клинова, В. Акулова, И. Кашкуревича, В. Петрова, В. Рожкова. Художники вновь обратились к исследованию феномена экзистенциального кризиса, выявляя деструктивные тенденции современной культуры и современного человека.

Одной из важных тем их творчества стала тема расчеловечивания образа человека. Неприятие человеческой сущности, человеческая беспризорность вылились в целый спектр антигероев со сниженными человеческими характеристиками, от человека-мутанта в произведениях А. Жданова до трагифарсовых персонажей А. Клинова и В. Акулова. Классический образ маленького человека в лучах экспрессионистской оптики белорусских художников трансформировался в мир людей-марионеток, мир жалких существ и трагических жертв.

Вторая тема, акцентированная в творчестве художников, связана с классическим для экспрессионизма мотивом – городом, средой поглощающей человека – темой, которая всегда занимала важное место, достаточно вспомнить работы Э. Л. Кирхнера или А. Макке. В полотнах белорусских художников город также в большинстве случаев получает катастрофическую коннотацию: в произведениях А. Жданова он трактуется как враждебная среда, как тяжелый фантом города, где человек мал и одинок, а в работах А. Клинова эфемерность архитектурного лабиринта становиться своеобразным фоном для раскрытия теневой стороны действительности – драк и убийств.

Еще одним важным мотивом, который мог бы стать эпиграфом к эпохе «перестройки» стал мотив толпы, столь часто встречающийся в творчестве художников. Подобный мотив отметит в своих «Поколениях молодых» Александр Ильич Морозов: «Очень характерны мотивы, какие мы видели на молодежных выставках 1985–1987 годов, – толпа людей в подземном переходе, поезде метро, автобусе, люди в больничной палате и магазине, человеческая река, текущая по эскалатору или улице; человеческое сообщество, чего-то ожидающее или чему-то внимающее… Любая значительная работа такого плана – это вопросы, вопросы, вопросы: куда мы идем? Кто мы? В чем наша цель, наша перспектива?» [4].

Наиболее емко все представленные темы сконцентрировались в творчестве А. Жданова, воплотившего в символической форме все сложности современной цивилизации в целом. Художник создал свой апокалиптический город, зафиксировав «живые уродства» социума и «болезненное население», переживающее катастрофу − мир накануне собственного клонирования.

Ярким воплощением представленной проблематики стала серия «Мутантов» – полотен с изображением человекообразных существ, как будто перенесших все катаклизмы XX века («Мутант Семенов» (1990), «Семья Мутантов» (1990)). Эти обезличенные и унифицированные персонажи, потерявшие органичность человеческой плоти, выступают как своего рода знаки современных «дикарей», извлеченных из-под слоя удушливой цивилизации. Их пластическое воплощение остается практически всегда неизменным – крупноголовые существа с «каменными» лицами, со сходными чертами лица и однотипной одеждой. Здесь явственно прочитывается мотив «человека-вещи», мысль о перевернутых ценностях, когда живое становится мертвым.

Истоки этих художественных образов можно найти в утопиях Е. Замятина и Д. Оруэлла, творчестве немецких экспрессионистов с их мотивами жизни большого города и неминуемой катастрофы (изображение пустых домов и пустых улиц, одиноких людей в пустых комнатах).

В целом, композиции А. Жданова воспринимаются как своеобразные знаки, где целое пространство вызывает размышления о закате «современной цивилизации». Ощущению глубокого драматизма способствуют статичные, громоздкие композиции, сдержанно – экспрессивные созвучия черного и серого, создающие образ подземного пространства.

Экзистенциальные вопросы существования человека, образ человека вопрошающего, испытывающего желание познать, в чем смысл его земного существования очерчивают творческое пространство Виктора Петрова, художника и перформера, участника одного из культо-

вых независимых художественных объединений «Форма» а также «M-ART».

Самобытный экспрессионизм его живописного творчества 1980-х годов проявился в серии работ, названной самим художником «Головы» («Головы воды» и «Головы огня и воздуха»). Здесь в центре духовных исканий В. Петрова оказались переосмысленные реликты языческой культуры и идеи христианства. Подчеркнуто простые изобразительные мотивы этой серии – застывшие в синем безмолвии лица, помещенные в специфическую абстрагирующую среду пребывания, обретают особое знаковое звучание, являя собой нечто архетипическое, неизменно вечное. Перед нами и конкретный персонаж, и пластический знак, «живописный иероглиф» человека, существа как такового.

В этих инкарнациях языческой древности художник приближается к магической, почти первобытной силе воздействия, стремясь всеми доступными художественными средствами вырваться за границы видимого мира и проникнуть в тайны многоуровневой организации бытия. Этому содействует ощутимая в его живописи склонность к суровой колористической аскезе монохрома, где экспрессивные синие созвучия берут на себя роль всех прочих дефиниций колорита и цветового спектра.

Пространство В. Петрова – это своего рода живописная мифология мыслей, воспоминаний и реалий, мифы и символы вещей и понятий, передающие сложность и драматизм мироощущения человека.

Если в произведениях названных выше художников отчетливо преобладает серьезный ассоциативно наполненный подтекст, то другой полярно противоположной формой рассматриваемого нами направления были произведения, в которых совершенно откровенно доминировали эмоции и формы выражения, близкие карикатурным.

Сказанное ярко иллюстрирует творчество Артура Клинова, в котором переплелись трагический юмор и социальный гротеск, балансирование на грани реального и абсурдного. Творческую карьеру художник начал в 1980-е годы как живописец фантастически-обыденной жизни. Двор, улица, квартал, погруженные в атмосферу полуснов и полуфантазий, стали предметами его художественных наблюдений. А. Клинов стремился раскрыть «теневую» сторону городской действительности – драки, насилие, надрывный и жестокий мир подворотни, соединив тему «человек и город» с темой смерти.

Сам автор определяет этот «живописно-экспрессионистический» этап своего творчества концепцией «некроромантизма», основанной на переосмыслении понятия смерти с характерной притчево-опосредованной иронической точки зрения, лишая это событие своего пафосного ореола и смысла. Созданные им композиции воспринимаются как бутафорные мизансцены, в которых столько театрального действа, столько беспощадно обнаженной действительности, столько иронии, что налицо ситуация «жизнесмерти», ситуация потери различий и спутанности критериев. Амбивалентность происходящих трагических сцен абсолютно очевидна в работах «Смерть комиссара» (1995), и «Смерть Павла» (1995 г.). Внимание художника здесь сосредоточено на противопоставлении изображений героизированной, идеологизированной смерти, смерти как бессознательно-абсурдного действия. Марионеточность персонажей, абсолютная подавленность, несвобода человеческой воли – основной эмоциональный эффект некроромантических картин художника.

Гротеск, ирония, заостренное преувеличение, экспрессивное живописно-пластическое начало характеризуют также творчество В. Акулова. В портретах художника личность всегда выглядит карикатурно, становится предметом приложения насильственной и деформирующей воли. В них одновременно оригинально совмещается заострение всего характерного и сила абстрагирования условно-знакового подхода. Как, например, в работе «Свадебный генерал» (1989 г.), где перед нами и человек конкретный, и пластический знак, «тип» человека как такового. Об этом говорят приметы повышенной характерность изображения: непомерно огромный генеральский мундир, маскообразная пластика героя, драматичная напряженность резких и жестких черных контуров.

С широким живописным жестом экспрессионизма связано и творчество Виталия Рожкова (Бисмарк). Безалаберная бунтарская дерзость и грубый, раскрепощенный юмор стали неотъемлемыми чертами его работ. Это была своеобразная форма небрежения практик официального искусства с их высокими притязаниями, как к форме, так и содержанию, и одновременно высвобождение предвечной стихийности, первобытной инстинктивности.

Словно подросток-хулиган художник создает изобразительные мотивы физиологического буквализма, акцентирующие топику телесного низа, будоражащие животные инстинкты. Человеческая плоть в ее порочности афишируется назойливо и откровенно в работах «Автопортрет с оторванным членом» (1988), «Патриарх» (1988)». Экспрессивность полотен достигается за счет усиления роли поверхности: В. Рожков наслаивает фактуру, создавая эффект «гудящего» от напряжения холста. Изобразительное решение его полотен изобилует формальными аллюзиями, скользящими вдоль всего XX века: от орнаментальности работ А. Матисса до «брутальности» образов художников Арт-брют и расчленения-фрагментации в работах немецкого неоэкспрессиониста Г. Базелица.

Резюмируя творчество представленных художников, следует отметить, что среди всего спектра художественных тенденций, возникших в середине 1980-х гг. взаимосвязь их творчества с экспрессионизмом наиболее принципиальна и глубока, как с точки зрения художественного языка, так и содержания. Вместе с тем они за редким исключением переступали границу того, что можно было бы назвать «чистым экспрессионизмом». Их художественный язык, что свойственно постмодернистскому мироощущению, одновременно вбирает в себя многие известные и «пропущенные» для белорусских художников направления авангарда (преимущественно сюрреализм), сохраняет при этом значительную долю реалистичности.

Закономерность объединения художников рамками одного названия «неоэкспрессионизма» базируется не на особенностях формальных приемов, а на стремлении выражения новых тем и образов действительности. Художников сближает общее ощущение драмы бытия, существования, как тревоги, темы рока, фатума, судьбы, что было свойственно в целом «эстетике перелома». В охвате психологических, нравственных вопросов глав-

ной темой их творчества становиться тема бесприютности человеческого существа, не имеющего опорных точек, не способного идентифицировать себя в реальности этого мира.

Поэтому экспрессионизм в творчестве представленных художников – это не программа и не стилистика с определенным набором искусствоведческих параметров, это общий психологический настрой: искусство яркое, буйное, жесткое, искусство бьющих через край эмоций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузмин, М. Пафос экспрессионизма / М. Кузмин // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / сост. В. Н. Терехина. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – С. 436.
2. Мозжухина, Т. Н. Неоэкспрессионизм как феномен культуры Германии («Новые дикие» Германии): дис. … канд. философ. наук:21.09.2001 / Т. Н. Мозжухина; Москов. госуд. ун-т управления. – М., 2003. – С. 134.
3. Кабаков, И. 70-е годы / И. Кабаков // Новое литературное обозрение, 1997. – № 25. – С. 179.
4. Морозов А. И. Поколения молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов. – М. : Советский художник, 1989. – С. 211.

Кенигсберг Е. Я.

(Республика Беларусь, Минск)

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПРЕСС-РЕЛИЗОВ НЕКОТОРЫХ ВЫСТАВОК СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА, СОСТОЯВШИХСЯ В 2013–2014 ГГ.

Разнообразие культурных программ в крупном городе настолько велико, что можно растеряться. К примеру, в Берлине ежедневно открываются около 30 художественных выставок, выставочных проектов, акций современного искусства, а число экспозиций, доступных для посещения в любой день недели, давно перевалило за сотню. Это музеи, галереи современного искусства, выставочные пространства банков или фондов, поддерживающих искусство, залы и галереи академий искусств и т. д. Такая же ситуация в Москве и Вене, Париже и Лондоне, Варшаве и Риме.

Минск, к сожалению, пока еще не стал узнаваемым местом на карте современного искусства. Однако и здесь есть возможность выбора. Так, экспозиции современного искусства предлагают музей и галерея «Академия» Белорусской государственной академии искусств, Музей современного изобразительного искусства, Национальный художественный музей Республики Беларусь, выставочный зал ОО «Белорусский союз художников», ряд других музеев и галерей.

Рассмотрим несколько примеров информирования потенциального зрителя с помощью пресс-релиза по поводу открытия выставки или выставочного проекта. Информация, подающаяся в пресс-релизе, должна быть логична, четко структурирована, ясно сформулирована, понятна как целевой, так и нецелевой аудитории. Размер пресс-релиза, как правило, 1–1,5 страниц А4. При наличии большого числа дополнительных мероприятий или важности привлечения на них определенных групп посетителей возможно создание отдельного пресс-релиза либо блока пресс-релизов.

Специальный проект Республики Беларусь «Декодировка. Архетип адекватного времени» на 5-й Московской биеннале современного искусства [1]. Не самое понятное название, но ясно, что речь идет о современном искусстве. Структура пресс-релиза: логотип специальных проектов биеннале – заголовок – дата, время и место открытия – организатор – генеральный спонсор – абзац информации о Московской биеннале современного искусства – абзац с информацией о предыдущем участии Беларуси в Московском биеннале современного искусства, о нынешнем участии с упоминанием имен художников, о кураторе и консультанте проекта – два абзаца о содержании проекта – даты экспонирования – номер телефона отдела выставок (без названия музея, без кода города и страны), адрес сайта – логотипы.

Вот три предложения из трех разных абзацев: 1) «будзе паказаны праект скульптара Канстанціна Селіханава і фатографа Андрэя Шчукіна «Дэкадзіроўка. Архетып адэкватнага часу». 2) «Праект складаецца з некалькіх канцэптуальна звязаных міні-праектаў, кожны з аўтараў даследуе тэму праз скульптурныя аб'екты, інсталяцыі, фатаграфіі, тэксты». 3) «Пастаўленыя мастакамі пытанні прымушаюць паглыбляцца ў кантэкст работ, шукаць філасофскі сэнс у бытавых рэчах на фотаздымках Андрэя Шчукіна і адасобленых фігурах скульптурнай «Чаргі» Канстанціна Селіханава, у думках вяртацца да асацыяцый дзяцінства, супастаўляючы іх з тымі прадметамі і вобразамі, што абкружаюць нас сёння».

Явно прослеживается некоторая путаница. Проект скульптора и фотографа. Проект из нескольких мини-проектов, включающих скульптурные объекты, инсталляции, фотографии, тексты. Работы – фотографии и скульптура. Понятно, что один из художников – фотограф, второй – скульптор, но не совсем понятно, кто их них автор инсталляций и текстов.

Пресс-релиз написан на белорусском языке. Рассылался по общим спискам Музея современного изобразительного искусства в Минске, включающим как прессу, как и специалистов, художников, дипломатические представительства, учебные заведения культуры и искусств. Из пресс-релиза можно сделать вывод, что информационным поводом его создания был именно сам факт участия Беларуси в Московской биеннале. Об этом свидетельствует заголовок и структурирование информации таким образом, что содержание проекта вынесено на последнее место как наименее важное.

«Avant-gARTe. От квадрата к объекту» [2]. Кажется, понятно: авангард, квадрат, объект. Однако авангард должен писаться как avantgarde, а здесь умышленное искажение, выпячивание части «арт», что, безусловно, привлекает внимание. Подзаголовок: выставка современного искусства в рамках Чемпионата мира по хоккею. Вот и первые вопросы: это выставка посвящена хоккею? Это выставка современного искусства Беларуси или в ней принимают участие художники из других стран?

Пресс-релизов по данной выставке рассылалось много, один постоянно замещался другим из-за найденных ошибок и путаницы с датами. Возьмем три основных, присланных поочередно. Первый – по поводу от-

крытия выставки. Структура: даты открытия, перечень организаторов, название выставки – логотипы партнеров проекта. Какого проекта? В заголовке фигурирует выставка – дата, время и адрес открытия первой выставки, программа открытия – сведения для аккредитации прессы – сведения о местах экспонирования трех выставок – краткая информация о дате окончания экспонирования и дополнительных мероприятиях – контактные данные для получения дополнительной информации – имена и фамилии куратора, кураторской группы, архитектора и его ассистента, режиссера дополнительных мероприятий и режиссерской группы, координаторов дополнительных программ с указанием их должностей.

Общий объем – 6 страниц А4 (3 на русском, 3 на белорусском языках). Основная полученная информация: 1) выставка современного искусства «Avant-gARTe. От квадрата к объекту» открывается три дня подряд, с 21 по 23 апреля 2014; 2) выставка современного искусства «Avant-gARTe. От квадрата к объекту» открывается 21 апреля 2014 в 18.00; 3) программа открытия лишь на последнем месте – после выступления многочисленных театральных, цирковых и музыкальных коллективов – предусматривает знакомство с экспозицией и с художниками-участниками; 4) три разных выставки с разными названиями откроются в течение трех дней в трех разных местах. Отсутствует информация о концепции, о художниках, не представлены цели и задачи выставки, неясно, что за современное искусство будет показано.

Второй пресс-релиз [3] занимает 4 страницы – две на белорусском, две на русском языке. Первый абзац (даты открытия, перечень организаторов, название выставки) дословно копирует предыдущий пресс-релиз: «21–23 апреля 2014 года в Минске при поддержке Министерства культуры Республики Беларусь, Минского городского исполнительного комитета, Музея современного изобразительного искусства, Центра современных искусств в рамках проведения Чемпионата мира по хоккею откроется выставка современного искусства «Avant-gARTe. От квадрата к объекту"». Второй абзац рассказывает про белорусский авангард. Третий абзац: «Уникальность этого проекта в том, что впервые последовательно и полно собраны в Музее современного изобразительного искусства в единую экспозицию «Сто лет белорусского авангарда» произведения авангарда, андеграунда, нонконформизма с 1910-х по 1990-е годы. Экспозиция выставки современного искусства «Avant-gARTe. От квадрата к объекту», которая откроется в здании на проспекте Победителей 14, связывает работы художников-авангардистов XX века и современных белорусских авторов XXI века, показывая преемственность традиций и их развитие в живописи, графике, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве, арт-объектах, дизайне и фотографии». Т. е. речь идет уже о двух выставках на двух разных площадках. Затем названы источники, из которых формировалась экспозиция, причем непонятно, какая именно из двух вышеназванных. Далее следует подпись автора пресс-релиза (куратор выставки), и информация для СМИ о возможности предварительного ознакомления с экспозицией (какой?) и встречи с кураторской группой и художниками-участниками.

Из поданной далее информации следует, что «выставка пройдет на трех площадках», приведены название каждого проекта (до того фигурировали слова «выставка», «экспозиция»), даты открытия, адреса экспонирования, краткая информация по содержанию экспозиции, причем экспозиция называется то «проектом», то «выставкой». Очевидно, что лица, составлявшие пресс-релиз, не различают эти понятия.

Завершает пресс-релиз краткая информация о дате окончания экспонирования выставки и дополнительных мероприятиях, список кураторской группы с указанием должностей, фамилии архитектора и его ассистента без указания должностей, и контактные данные для получения дополнительной информации.

Не назван ни один художник. Нет ни концепции, ни целей и задач выставки или выставок / проектов. Что это – одна выставка? Три выставки? Три проекта? Два проекта и выставка репродукций из проекта «Художник и город»? Что это за «активное составляющее городской жизни» «Pablic-art», присущее именно белорусскому искусству? (Замечу в скобках, что к Public art [4], искусству в публичном пространстве, выставка репродукций из проекта «Художник и город» на пл. Я. Коласа не имеет никакого отношения.).

Третий образец информационной рассылки по поводу данного мероприятия не имеет подзаголовка «пресс-релиз», однако рассылался, судя по всему, тем же респондентам. Первая строчка – выделенное полужирным начертанием, курсивом и подчеркиванием обращение «Шаноўныя сябры!!!». Именно так, с тремя восклицательными знаками. Далее даты экспонирования, перечень организаторов, название выставки. Следующий абзац приведу целиком: «Упершыню ў Мінску! Унікальная мастацкая падзея! Увесь беларускі авангард XX стагоддзя і самыя яркія эксперыменты беларускіх мастакоў XXI стагоддзя: інтэрактыўныя праекты, арт-абъекты, інсталяцыі, жывапіс, графіка, скульптура, фота, дызайн, відэа-арт». (Надо ли объяснять, что такие высказывания и обращения нуждаются в редактировании? А ведь этот абзац использовался в качестве текста к рекламному ролику о выставке.) Следующие блоки информируют о выставке и трех ее проектах: название, адрес, время работы, краткая информация о содержании экспозиций, перечень некоторых художников (за исключением выставки репродукций на пл. Я. Коласа, где перечень художников отсутствует).

Далее идут цены на билеты, упоминание о дополнительных мероприятиях, логотипы партнеров проекта (напомню, рекламируется выставка и три проекта), контактные данные для получения дополнительной информации.

Выставка Ольги Сазыкиной «Мимика легких: реконструкция. Дневник дыхания» [5]. Намеренное использование несопоставимых слов в названии (легкие не обладают мимикой) хорошо запоминается. Структура пресс-релиза: время, дата (без указания года) и место открытия – абзац о проекте – перечень площадок и проектов, где данный проект был показан – абзац о реконструкции проекта – подпись автора пресс-релиза – дата окончания экспонирования – контактный телефон отдела выставок. Время работы музея, адрес сайта, цена билетов не указаны. Язык изложения псевдонаучный, не рассчитанный на массового посетителя и вызывающий вопросы у целевой аудитории. В перечне площадок и проектов есть ошибки, некорректные названия, нерасшифрованные аббревиатуры.

Фотовыставка в рамках культурно-исследовательского проекта «Белорусы. 100 лет жизни» [6]. Корректно сформулированное название. Структура пресс-релиза: организатор – название – время, дата и место открытия – цель и задачи проекта – перечень организаций, оказавших поддержку – информация о дополнительном мероприятии – даты экспонирования – информация о бесплатном входе – имена, фамилии, контактные телефоны и мейл кураторов выставки. Пресс-релиз написан корректно и дает полную информацию.

Остается лишь добавить, что вышеупомянутые пресс-релизы, за исключением последнего, были подготовлены сотрудниками Музея современного изобразительного искусства и Творческих мастерских «Центр современных искусств». Последний пресс-релиз (фотовыставка в рамках культурно-исследовательского проекта «Белорусы. 100 лет жизни») подготовили студенты 1 курса специальности «Искусствоведение (изобразительное искусство») Белорусской государственной академии искусств.

Сегодняшние технологии предлагают достаточное многообразие средств воздействия на целевую (художники, кураторы, искусствоведы, студенты и преподаватели профильных высших и средних учебных заведений, пресса и т. д.) и нецелевую (туристы, студенты и преподаватели непрофильных вузов, жители города и т. д.) аудиторию потенциальных посетителей выставок современного искусства. Пресс-релиз занимает важное место в информировании о том или ином художественном событии.

ЛИТЕРАТУРЫ

1. Специальный проект Республики Беларусь «Декодировка. Архетип адекватного времени» на 5-й Московской биеннале современного искусства // Музей современного изобразительного искусства [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: http://modernartmuseum.by/by/all/vyistavki/dekadzroka._arxetyip_adekvatnaga_chasu_na_5_maskoskaj_benale_suchasnaga_mastacztva.html – Дата доступа: 04.12.2013.
2. «Avant-gARTe. От квадрата к объекту» [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: http://www.avant-garde.by/glavnaya.html – Дата доступа: 08.05.2014.
3. Avant-gARTe. От квадрата к объекту // Музей современного изобразительного искусства [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: http://modernartmuseum.by/by/all/vyistavki/dekadzroka._arxetyip_adekvatnaga_chasu_na_5_maskoskaj_benale_suchasnaga_mastacztva.html – Дата доступа: 12.05.2014.
4. Про Паблик Арт [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: http://propublicart.ru – Дата доступа: 12.05.2014.
5. Выставка Ольги Сазыкиной «Мимика легких: реконструкция. Дневник дыхания» // Музей современного изобразительного искусства [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: http://modernartmuseum.by/by/all/vyistavki/dekadzroka._arxetyip_adekvatnaga_chasu_na_5_maskoskaj_benale_suchasnaga_mastacztva.html – Дата доступа: 17.12.2013.
6. Фотовыставка в рамках культурно-исследовательского проекта «Белорусы. 100 лет жизни» // Белорусская государственная академия искусств [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: http://modernartmuseum.by/by/all/vyistavki/dekadzroka._arxetyip_adekvatnaga_chasu_na_5_maskoskaj_benale_suchasnaga_mastacztva.html – Дата доступа: 28.05.2014.

Кудрявцева Е. П.

(Республика Украина, г. Киев)

К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА КОМПОЗИЦИИ ПЕЙЗАЖА. НА ПРИМЕРЕ КАРТИН В. К. БЯЛЫНИЦКОГО-БИРУЛИ «ОСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ» И А. МАНЕВИЧА «ДНЕПР ВОЗЛЕ КИЕВА»

Вступление. Несмотря на то, что анализ композиции является одним из первостепенных составляющих изучения произведений искусства, соответствующая теория, в частности в станковой живописи, остаётся мало разработанной, а посвящённые этому вопросу работы в основном сосредоточены на сюжетных картинах [1, 2, 3]. Поэтому исследования, где рассматривается проблема композиции пейзажей, являются актуальными.

В процессе анализа композиции сюжетной (тематической) картины внимание направлено на изучение сюжета, который складывается из действий в пространстве и времени. К пейзажу другой подход: считается, что главной задачей художника-пейзажиста является создание красивого, правдивого (с точки зрения цветовых отношений) и эмоционально наполненного изображения природы. Поэтому именно цвет и колорит как наиболее существенные средства воплощения определённого эмоционального настроения являются основным объектом изучения в пейзажной живописи: «…главную роль… играет не действие, а переживания, чувства. Поскольку в живописи цвет является наиболее активным носителем эмоций, то в пейзаже ему чаще всего отводится первое место» [4; с. 7]. Также и главной функцией ритма является красивое и гармоничное распределение частей и объединение их в композиционную целостность. Следовательно, такие факторы композиционного строя пейзажа как визуальный образ движения и времени, как правило, остаются вне поля зрения искусствоведов.

В данном исследовании попытаемся выявить визуальные образы движения и времени, а также их роль в создании художественного образа и воплощении определённого содержания в композиции пейзажа.

Для этой цели проанализируем композиционное построение двух пейзажей с изображением несложных мотивов (деревья, несколько домов, нет фигур людей) В. К. Бялыницкого-Бирули «Осенний пейзаж», 1910 г. и А. Маневича «Днепр возле Киева» 1910–1913 гг.

Основная часть. Пейзажи, как правило, пишутся с натуры, но целью художника не является точная передача окружающей действительности во всех подробностях, – живописец стремится создать выразительный художественный образ имеющимися в его арсенале средствами.

В работе с натуры, конечно, имеет, значение выбор точки зрения, передача определённой пространственной глубины, пластики, освещения и цветовых отношений, а также воплощение ритма, который способен объединить в неделимую целостность все части изображения.

Но не менее важным фактором является и воплощение времени, ведь окружающую действительность мы воспринимаем не только в

пространстве, но и во времени [6]. То есть, перед художником стоит задача воплотить ощущение определённого времени, его физической характеристики (медленного, быстрого и т. д.) с помощью пространственных отношений на полотне.

Ведь формы предметов и пространства в их взаимосвязи между собой и с плоскостью картины способны не только создавать образ движения и времени как таковой, но они воплощать определённый смысл [5]. И в этом процессе взаимодействуют все элементы изображения, начиная от геометрически обобщённой схемы композиции, цвета, светотени и включая фактуру красочного слоя и каждый мазок.

О важности и закономерностях построения образа времени в живописной картине говорили такие исследователи как В. А. Фаворский, который не представлял изображения реальной действительности без воплощения времени [6, с. 2], Н. Н. Волков также определил время как важную композиционную задачу, существенно влияющую на содержание и смысл произведения [2, с. 160].

Построение времени в любой картине начинается с изображения движения в пространстве. Н. Н. Писанко, который изучал закономерности создания образа движения и времени в картине, определил его роль следующим образом: «Идея любой композиции начинается с движения, его направления, скорости и формы – это первооснова любой композиции» [5, с. 59].

Учитывая вышесказанное, обратимся к выбранным пейзажам и попытаемся подойти к мотиву не просто как к красивому и гармоничному изображению природы, а как к сюжету с действующими персонажами, которыми являются деревья, кусты, облака, домики, находящиеся в определённом пространстве. То есть наше изучение будет направлено на выявление образа движения и времени в данных пейзажных композициях.

В. К. Бялыницкий-Бируля «Осенний пейзаж», 1910 г. Этот пейзаж с первого взгляда выглядит очень просто: усыпанная листьями земля, кажется, занимает большую часть полотна, осеннее небо с облаками, а в центре картины – главная группа деревьев (по бокам есть ещё небольшие). На втором плане три дома, похожих друг на друга (третий еле заметен за желтыми листьями в правой части картины). Краски воплощают ощущение облачного осеннего дня, свежего и холодного. Этот эффект создаётся с помощью главного контраста в картине – на серебристом холодном небе силуэтом смотрится земля и всё, что на ней.

Визуальный образ движения создаётся в первую очередь с помощью ритма стволов и веток деревьев, – они как будто колышутся от дуновения ветра. Но для содержания картины важнее общий для всего полотна образ движения.

Основные линии этого движения следуют по кругу: начиная от правого нижнего края картины по едва заметному направлению нарисованных тёмными штрихами веток (на опавших листьях), и далее – к группе деревьев слева; затем наш взгляд идет по линиям веток к центральной крупе деревьев и дальше – к той, что с правой стороны. После этого мы как бы спускаемся, возвращаясь к правому нижнему углу картины.

Этому движению противостоит диагональная направленность движения облаков: налево и вверх. Две части композиции – небо и земля – очень хорошо, хотя и едва заметно, объединены благодаря тому, что диагоналям движения облаков вторят линии дорожки и штрихи веток на земле в левой нижней части композиции.

Техника написания неба и земли отличается: более контрастные и энергичные мазки облаков контрастируют со спокойным и сдержанным письмом домов, деревьев, листвы. Возникает ощущение стремительной быстроты времени на небе и медленнотекущего времени на земле, будто небо приносит перемены: осыпались листья, земля, кажется, готовится ко сну, ветки деревьев колышутся от ветра, словно разговаривая между собой о чём-то.

Как видим, образ движения в этом пейзаже, построенный с помощью пластики, цвета, техника письма и ритма, не только создает живость и осеннее настроение, но также воплощает ощущение определённого времени и содержания.

Картина **А. Маневича «Днепр возле Киева» 1910–1913 гг.** также изображает осенние деревья и дома, но вместо неба – река Днепр, а за нею – узкая полоса берега. В отличие от предыдущего пейзажа, точка зрения выше горизонта, и благодаря тому, что вода написана светлой и серебристой, почти однотонной краской, и дальний берег не бросается в глаза, то возникает ощущение, что это не вода, а небо.

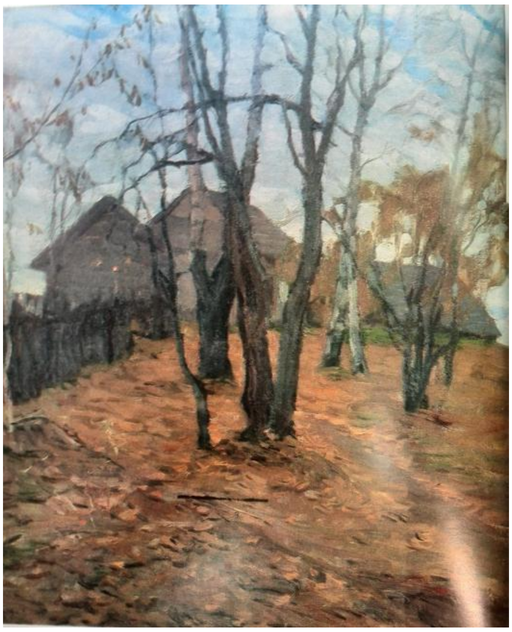
Образ пейзажа А. Маневича другой: домики словно уютно разместились среди деревьев и кустарников, которые написаны легко и свободно, создавая «весёлый» ритм, особенно на первом плане, где сквозь красочный слой просвечивается полотно. Этот первый план – полная противоположность по технике письма к реке: она написана очень пастозно еле различимыми широкими горизонтальными полосами.

В этой композиции другой и образ движения: с середины нижнего края полотна поднимаются почти чёрные ветки, а сверху, навстречу им, спускаются другие. Благодаря этому усиливается ощущение того, что мы смотрим сверху, словно с высоты птичьего полёта, к тому же пара деревьев в правой части плоскости воды словно стремится оторваться от земли и воспарить высоко в небо. Разнонаправленность мазков различной формы, фактуры и цвета на первом плане создают ощущение быстрого движения, в то время как Днепр медленный и тяжёлый, – словно вечность. Поэтому смысл можно прочитать так: всё вокруг кружится, время стремительно бежит, и на смену осени придёт другое время года, всё изменится, а величественный Днепр будет продолжать нести свои воды к морю, словно времени он не подвластен.

Из вышесказанного становится очевидным, что так же, как и в первой картине, взаимосвязь цвета, построение определенного ритма и движения играют роль не только гармоничного объединения частей композиции, но участвует в создании образа времени, тем самым влияя на смысл произведения.

Выводы. Проанализировав особенности композиционного построения вышеуказанных пейзажей, можно сделать вывод, что построенные в картине визуальные образы движения и времени играют в композиционной целостности важную роль, так как объединяют все элементы изображения в единую целостность, а самое главное, – воплощают определённое содержание.

Поэтому анализ композиции пейзажа требует внимания не только к обобщённой геометрической схеме композиции, цвету и ритму, но и формам предметов и пространства, их пластическому воплощению, – поскольку они служат ключом к выявлению образа движения и времени, которые дают возможность глубже понять содержание произведения пейзажной живописи.



В. К. Бялыницкий-Бируля. «Осенний пейзаж», 1910 г.

А. Маневич «Днепр возле Киева» 1910–1913 гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов, М. Композиция в живописи : исторический очерк. – М. – Л.: Искусство, 1940. – 132 с.
2. Волков, Н. Н. Композиция в живописи. – М. : Искусство, 1977. – 363 с.
3. Даниель, С. М. Картина классической эпохи : Проблема композиции в западноевропейской живописи 17 века. – Л. : Искусство, 1986. – 199 с.
4. Заварова, Г. В. Як дивитись і розуміти твори образотворчого мистецтва. – К. : Мистецтво, 1982.
5. Писанко М. М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. – К. : Вища школа, 1995. – 63 с.
6. Фаворский В. А. О композиции // Искусство. – 1933. – № 1–2. – С. 1–7.

Ленсу Я. Ю.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВРЕМЯ КАК ФАКТОР ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

В современной науке выделяется три основных вида искусств: пространственные, временные и пространственно-временные. К пространственным искусствам традиционно относят все виды пластических искусств: скульптуру, живопись, графику, архитектуру, декоративно-прикладное искусство, дизайн; к временным – музыку, литературу; к пространственно-временным – все виды театрального искусства. Таким образом, предметное формообразование, связанное с декоративно-прикладным искусством или с дизайном, попадает в сферу пространственных искусств. И, тем не менее, можно показать, что предметное формообразование, как, кстати, и другие виды пространственных искусств, не безразлично к категории времени: время выступает как определенный фактор предметного формообразования.

Начать разговор о роли времени в предметном формообразовании можно с того, что само предметное формообразование совершается во времени, со временем оно совершенствуется и развивается. Еще Лукреций в своем знаменитом стихотворном трактате «О природе вещей» писал:

> Судостроенье, полей обработка, дороги и стены,
> Платье, оружье, права, а также все остальные
> Жизни удобства…
> Все это людям нужда указала, и разум пытливый
> Этому их научил в движеньи вперед постоянном.
> Так изобретенья все понемногу наружу выводит
> Время… [1, с. 153].

Время действительно «выводит наружу» все новые, более совершенные по техническому решению, по технологии производства изделия, отличающиеся все новыми и новыми чертами формообразования. Это касается и бытового оборудования жилища, и орудий труда, и различных механизмов. Время двигает вперед развитие создания предметного мира.

Любой объект предметного формообразования, то есть вещь, рождается, живет и умирает. Другими словами, имеется определенный срок бытования каждой вещи во времени. Таким образом, вещь встраивается во временную цепочку существования объективного мира. «Каждое произведение искусства, – отмечает М. С. Каган, – будучи материализацией некоего духовного содержания, тем самым попадает в пространственно-временной континуум, в котором реально существует все материальное» [2, с. 27]. При этом предметное формообразование, как и другие пространственные искусства, существует во времени не так, как, скажем, временные искусства. «Если музыка, – пишет И. Духан, – полностью раскрывает сущность темпорального, то произведения живописи, скульптуры или архитектуры можно отнести ко времени только посредством их длительности как статически недвижимых объектов эстетического созерцания» [3, с. 3]. Однако есть также отличия во временном существовании объектов предметного формообразования и произведений скульптуры, живописи. «Статуя, – писал Э. Левинас, – реализует парадокс мо-

мента, длящегося без будущего. В действительности, ее длительность не является моментом… Ей присуща особая квазивечная длительность… В пределах жизни, или скорее смерти, статуи, этот момент длится бесконечно: вечно Лаокоон будет охвачен стремящимися задушить его змеями, вечно Мона Лиза будет улыбаться. Вечно будущее, запечатленное в напрягающихся мускулах Лаокоона, будет неспособно стать настоящим…» [4, с. 782]. В отличие от статуи или произведения живописи, объект предметного формообразования, или вещь, не обладает, если пользоваться выражением Левинаса, «квазивечной длительностью». Вещь в течение своей жизни может менять свой смысл, свое скрывающееся за формой содержание. Рождаясь как предмет, предназначенный для выполнения какой-то утилитарной функции, вещь начинает свое активное существование, которое продолжается до того, пока вещь не старится физически или морально. В первом случае она вследствие своей физической изношенности уже не может полноценно выполнять свою функцию, ее начинают воспринимать как нечто отслужившее свой век, ненужное, теперь она может даже оказаться на свалке. Во втором случае – вещь, еще, может быть, не утратив своих физических возможностей, устаревает морально, перестает восприниматься полноценной по сравнению с новыми, более совершенными вещами, к ней начинают относиться как к пережитку прошлого. Наконец, вещь, выполнив в свое время данное ей предназначение, может попасть в музей и восприниматься теперь уже совсем по-иному: не как утилитарный предмет, а как музейный экспонат, как памятник своей эпохи. В это время она начинает жить уже совсем иной жизнью, чем прежде. Однако здесь нужно отметить, что отношение создателя вещи к ее временному существованию изменилось с развитием человеческого общества. Если в прошлом, во времена ремесленного производства объектов предметного мира, мастер стремился создать вещь, как можно более долговечную, прочную, в этом был престиж его профессии, то сегодня, во времена массового индустриального производства, производители вещей вовсе не заинтересованы, чтобы изделия служили долгое время. Их больше интересует сбыт товаров, а чем скорее вещь выйдет из строя физически или устареет морально, тем скорее потребитель обратится к производителю с целью покупки новой вещи. С этим, например, связана быстрая смена все новых и новых моделей компьютеров, айфонов и изделий другой современной бытовой техники.

Следующий аспект проявления фактора времени в предметном формообразовании – это отражение времени в самом содержании вещи. Обратимся опять к высказыванию по данному поводу М. С. Кагана. Он пишет следующее: «Речь идет здесь, с одной стороны, об отражении искусством, как особым видом познания реального мира, его пространственных и временных отношений, а с другой – об отражении этих отношений в соответствии со спецификой художественного освоения мира [2, с. 30]. Вещь, материальный объект, создаваемый предметным формообразованием, также участвует в освоении мира человеком. Используя в быту или на производстве какую-то вещь, человек постигает закономерности существования объективного мира. Но пользование вещью протекает во времени, и она может изменять свои состояния, свою структуру. Это можно проследить уже на таких древних предметных объектах, созданным человеком, как лук со стрелами. Человек берет в руки лук и стрелу, натягивает тетиву лука. В этот момент лук значительно изменяет свою форму, приобретая напряженное внутреннее состояние. Человек спускает тетиву – стрела устремляется вдаль, форма же лука принимает свое первоначальное состояние. Все эти изменения формы объекта происходят во времени. Намного сложнее во время работы трансформируется форма, скажем, современного пылесоса. Для приведения его в рабочее состояние нужно вставить в воздухозаборное отверстие шланг, надеть нужную для определенного вида работы насадку. Далее вилка прибора включается в сеть, нажимается клавиша выключателя, начинается работа по уборке пыли. После окончания работы прибор выключается, из него извлекается мешок-пылесборник, который очищается от пыли и вновь вставляется в пылесос. Все эти изменения объекта происходит в определенном временном промежутке.

Время в предметном формообразовании проявляется и в выявлении в форме вещи эпохи, когда она была создана. В этом плане немаловажную роль играет стиль, в котором решена форма изделия. «Стиль, – говорил В. Гропиус, – это успешное воспроизведение формы, уже утвердившейся в качестве общего знаменателя выразительности целой эпохи» [5, с. 143]. По определенным признакам стиля мы узнаем, в какую эпоху, в какое время была сделана та или иная вещь. Так, по изящным рокайльным завиткам мы узнаем стиль рококо второй четверти XVIII в., по строгим формам в духе античности – классицизм конца того же столетия, по тугим изгибающимся абрисам, подобным удару бича, – модерн конца XIX – начала XX вв. и т. д. Таким образом, форма изделия становится знаком времени. Кроме того, время, в которое была создана вещь, иногда конкретно обозначается датой, нанесенной на поверхность изделия. Эта практика была достаточно распространенной в нашей стране в советское время. Возьмем, например, советский агитационный фарфор 1920-х гг.: декоративнее блюдо с надписью «Балтийский флот. 1919 г.» (худ. С. В. Чехонин), блюдо с надписью «Да здравствует Красная Армия. 1918–1923» (художник М. М. Адамович) или блюдо «Праздник 1 мая 1921 г. в Петрограде» (художник А. В. Щекотихина-Потоцкая). Подобную практику можно встретить и в более позднее время. Например, металлические подстаканники с надписями: «100 лет В. И. Ленину», «60 лет СССР» и т. п. В стаканах именно с такими подстаканниками часто подвали чай в поездах того времени.

Кроме того, что вещь отражает свою эпоху, ее значение также зависит от времени. «Значение вещи, – пишет Л. Н. Безмоздин, – ее смысловое содержание, характер информации, которую она способна на себе нести и передавать, есть переменные величины, зависимые как от особенностей ее материального бытия, так и от условий социально-исторического существования людей, от характерных для каждого культурно-исторического типа личности мироощущения и мировосприятия» [6, с. 165]. Автомобили, которые создавались в начале XX в., людьми того времени воспринимались как высочайшие достижения техники, как символ технического прогресса. Сегодня же эти творения техники выглядят как анахронизм, как примитивные создания, отношение к кото-

рым теплое, но несколько ироничное. С другой стороны, обычная самопрялка «коловорот», которая стояла в конце XIX – начале XX в. почти в любой белорусской крестьянской хате и воспринималась как привычный объект, сегодня нами видится в романтическом, ностальгическом ореоле, как красивый знак прошлого.

Далее отметим, что скорость, время работы каких-либо предметных технических объектов задают ритм и временной темп жизни людей. «Время движения, скорость и способ передвижения, расстояние, – отмечает французский исследователь Л. Вольф, – создают ритм жизни. Конечно, этот ритм не есть продукт этого пространства. Он зависит от общей организации времени в данном обществе. Но эта организация времени находит выражение в организации пространства» [7, с. 80]. Действительно, скорость движения объектов городского транспорта во многом задает ритм жизни улицы, распределяя время людей, передвигающихся по городским улицам. От скорости работы пылесоса, стиральной машины, кухонного комбайна зависит распределение времени в быту человека, работающего с этими электроприборами. Таким образом, действительно, скорость работы тех или иных предметных объектов задает параметры временных циклов в жизни человека.

Итак, предметное формообразование не безразлично к категории времени, время же выступает как определенный фактор предметного формообразования. Последнее совершается во времени, со временем оно совершенствуется и развивается. Объект предметного формообразования вещь встраивается во временную цепочку существования объективного мира. Время в предметном формообразовании проявляется и в выявлении в форме вещи эпохи, в которую она была создана. Кроме того, что вещь отражает свою эпоху, ее значение также зависит от времени. Также скорость, время работы каких-либо предметных технических объектов задает ритм и временной темп жизни людей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лукреций. О природе вещей / Лукреций // История эстетики: памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. / редкол.: М. Ф. Овсянников (гл. ред.) [и др.]. – М. : Изд-во АХ СССР, 1962–1970. – Т. 1: Античность. Средние века. Возрождение / ред.-сост. В. П. Шестаков. – 1962. – 682 с.
2. Каган, М. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 26–39.
3. Духан, И. Теория искусств: Категория времени в изобразительном искусстве и архитектуре / И. Духан. – Минск, БГУ, 2005. – 104 с.
4. Lévinas, E. La Réalité et son ombre / E. Lévinas // Les Tempes Modernes. – 1948. – № 38.
5. Гропиус, В. Границы архитектуры / В. Гропиус. – М. : Искусство, 1971. – 286 с.
6. Безмоздин, Л. Н. Художественно-конструктивная деятельность человека / Л. Н. Безмоздин. – Ташкент: ФАН, 1975. – 243 с.
7. Wolf, L. Ideologie et production: le design / L. Wolf. – Paris, 1972. – 226 p.

Луць С. В.

(Республика Украина, г. Львов)

«РОМАНТИЧЕСКИЙ АВАНГАРД» В ТВОРЧЕСТВЕ КЛАССИЧЕСКОГО ЮВЕЛИРНОГО ДОМА «ЛОБОРТАС» (КИЕВ, УКРАИНА)

Учитывая динамичное развитие европейского и мирового искусства начала XX века, неоспоримым фактом является то, что искусство эпохи модерна осуществило значительное влияние на становление, формирование и творческое продвижение украинских художников как указанного периода, так и представителей современной генерации художников и мастеров авторского ювелирства Украины постмодернизма и пост-постмодернизма, среди которых ярко выделяется Классический ювелирный Дом «Лобортас» [1].

Следует отметить, что само определение стиля «Романтический авангард», который сформирован и успешно развит художниками-ювелирами КюД «Лобортас» благодаря синтезу креативных художественных идей, а также мастерскому воплощению их в материале, указывает на выбранные приоритеты творческого коллектива. Романтизм – это состояние, отражающее характер славянской души, которое добавляет ювелирным украшениям качества утонченности и лиричности, авангард же предполагает постоянный поиск и развитие новой прогрессивной формы. Как само появление и деятельность Классического ювелирного Дома «Лобортас», так и стиль, созданный в его стенах – это своевременные и яркие явления в новейшем украинском ювелирном искусстве [2].

В современном украинском ювелирстве, в частности в творчестве КюД «Лобортас», заметно ощутимое влияние европейского модерна, что обусловлено новыми принципами художественных средств – плавных переходов гибких линий, форм, асимметрии объемов.

Основными типичными особенностями художественно-образных концепций «лобортасовцев» есть эстетика ювелирных произведений в ее романтических, загадочных, мечтательных и идеализированных аспектах, построенных на принципах образной полифонии и воплощенных в материальных предметах благодаря современным методам работы – таким, как архитектурное, инженерное творческое мышление над проектом будущего изделия, четкое разделение труда художников и мастеров различных технологически технических операций, акцент на рукотворность и эксклюзивность ювелирного произведения.

Таким образом, два противоречивых понятия, из которых складывается стиль «Романтический авангард», вследствие их уместного и умелого синтеза, образуют новую сущность эстетики творческого процесса «лобортасовцев». Задействовав целый ряд средств художественно-образного формообразования, художники-ювелиры КюД «Лобортас» используют широкий диапазон мифического, исторического, фольклорного и сакрального содержания в композиционных приемах реализации сюжетных линий, взаимодействующих вместе с виртуозным применением как традиционных, так и инновационных технологически технических процессов, и образуют в результате новейшее явление в украинском

ювелирстве, полноценный профессиональный анализ которого еще не осуществлен [3].

Следовательно, данный вопрос требует тщательного искусствоведческого исследования в контексте украинского ювелирного искусства конца XX – начала XXI века, поможет выявить влияние творчества западноевропейских художников предыдущих эпох, в частности модерна, на деятельность современных художников ювелирства Украины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шмагало, Р. Ювелірне мистецтво України : Авторський пошук і ринок // Образотворче мистецтво. – 2012. – № 3–4. – С. 34–35.
2. Классический ювелирный Дом «Лобортас» [Електронный ресурс]. – Режим доступа : http:www.lobortas.com/
3. Кара-Васильєва, Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. / Т. Кара-Васильєва., З. Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – С. 261–265.

Макаревич Ю. М.

(Республика Беларусь, г. Брест)

ИДУСТРИАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ В БЕЛОРУССКОЙ ГРАФИКЕ 1960–1970-Х ГОДОВ

Пейзаж является одним из наиболее распространенных жанров в творчестве художников Беларуси 20 века. В советское время пейзажи, выполненные в различных графических техниках, в акварели, были широко представлены практически на всех художественных выставках Беларуси. Несмотря на определенную камерность и заметный консерватизм, этот жанр испытывал на себе влияние сложных политических, экономических, социальных катаклизмов минувшего века.

Жанр индустриального пейзажа пока не был предметом специального искусствоведческого анализа, хотя он упоминается в некоторых монографиях, справочно-энциклопедических, электронных источниках, а также в газетных и журнальных статьях [1–6]. В. Ф. Шматов, в частности, даёт систематизированную картину развития белорусской печатной графики второй половины XX века, выделяет тематико-стилистические направления, характеризует творчество отдельных художников, работавших в 1960–1970-е годы. Автор также отмечает, что в эти годы одним из популярных жанров в творчестве графиков Минска и регионов (Гомеля, Витебска, Могилёва, Гродно, Слуцка), наравне с сюжетно-тематической картиной и портретом, был индустриальный пейзаж [1; 2, с. 85].

В отмеченных выше источниках сведения, касающиеся индустриального пейзажа, в основном повторяются. В этих изданиях приводится общая характеристика печатной графики в советской Беларуси, отмечается влияние историко-культурного контекста [3–7]. Например, в книге «Гісторыя беларускага мастацтва» автор обращает внимание на то, что в рассматриваемый период в белорусской графике произошли изменения в жанровом и образно-тематическом решении произведений, разнообразным стало использование материалов (эстампные формы, коллаж, традиционный рисунок и др.). Также в ней рассматривается творчество некоторых художников, работавших в 1960–1990-е годы: А. Кашкуревича, Г. Поплавского, В. Шеранговича, В. Басалыги, М. Селешчука, В. Савича и других [3, с. 219–298]. В целом, названное направление мало изучено и требует дальнейшего исследования.

Выявление специфики развития индустриального пейзажа в белорусской графике 1960–1970-х годов является целью нашей статьи.

Единое чёткое определение индустриального пейзажа в изученной литературе отсутствует. Однако очевидно, что разные авторы под данным понятием понимают отдельный тип пейзажа, в котором основными объектами на фоне природных мотивов являются изображения заводов, фабрик, строительной техники, больших строек и т. д. [2–5, 7].

К промышленной теме белорусские художники обращаются ещё в 20–30-е годы XX века. Как отмечает В. Ф. Шматов в монографии «Беларуская графіка 1917–1941 гг.», в Беларуси, постепенно, с увеличением технизации жизни, в графике 20–30-х годов лирические мотивы уступают место более «грубым» (изображения строительных кранов, заводов и т. д. [6, с. 69–114]. Пафос этого времени, по мнению разных авторов, в отечественном изобразительном искусстве выражался в том, чтобы показать взаимодействие индустриальных и природных форм, запечатлеть социалистическое строительство и связанные с ним преобразования в стране, трудовой энтузиазм человека [3–6].

В этот период в белорусской графике происходит становление метода социалистического реализма. Художники стремились в первую очередь передать определённое настроение даже в том случае, когда обращались к индустриальному пейзажу, достаточно скупому на эмоции.

Развитие индустриальной темы в 1920–1930-е годы в белорусской графике осуществлялось на основе более распространённого городского архитектурного пейзажа, так как промышленное производство было одним из составляющих элементов городской культуры страны. В работах таких графиков, как З. И. Горбовец, Е. С. Минин, А. Н. Тычина, С. Б. Юдовин и др., чьё творчество основывалось на натурных наблюдениях, можно найти оба названных типа пейзажа. Например, С. Б. Юдовин в серии гравюр «Новостройки Беларуси» использует необычные ракурсы, высокую линию горизонта и искажённую перспективу.

В эти годы в Беларуси развивается ксилография, возрождаются линогравюра, офорт, литография. В изобразительном искусстве появляются разные способы построения пейзажного пространства, наблюдается присутствие индивидуальных манер воплощения пейзажной тематики, т. е. делается акцент на авторский стиль работы. Позже некоторые особенности изображения промышленного пейзажа (крупный первый план, контраст форм и тона, чётко выделенные силуэты, строгая композиция, умеренная детализация и другие), которые встречались у вышеперечисленных художников, станут одними из основных элементов в графических работах на данную тему в 1960–1970-х годах [1, 2, 4].

В это время в результате так называемой «хрущёвской оттепели» начали происходить изменения в социально-психологическом сознании советского общества. В 1961 году на XXII съезде КПСС была принята третья Программа коммунистической партии, основным пунктом которой провозглашалось строительство коммунизма. Результатом её осуществления стало формирование нового общественно-политического строя в условиях более либеральной политической ситуации, возникшей вслед-

ствие разрушения в стране сталинской системы тотального страха. В 60-е годы минувшего столетия в республике была создана новая материально-техническая база, велось масштабное строительство: построены швейная фабрика «Знамя индустриализации» (Витебск), электростанция БелДРЭС, нефтеперерабатывающий завод в Мозыре и другие. Экономические преобразования способствовали росту благосостояния народа и раскрепощению личности, пробуждению общественного сознания и повышению значимости человеческого труда, – направленного на благо развивающегося государства [2, 4].

Постепенные перемены в стране, научно-технический прогресс, а также идеологические установки коммунистической партии обусловили дальнейшее развитие индустриальной темы в белорусской графике 1960–1970-х годов и нашли отражение в творчестве отдельных художников. К данной теме обратились в своих работах Л. Асецкий, И. Немогай, Г. Скрипниченко, В. Соколов, В. Ткачук, А. Тычина и другие [1, 2, 6]. В. Ф. Шматов подчёркивает, что в названный период наблюдается также «значительное оживление творчества графиков в областных центрах (Е. Покаташкин, В. Садин, В. Самочарнов и др.) – явление новое в развитии белорусской графики, так как раньше её основными центрами долгое время были Минск и Витебск» [2, с. 84].

В это время в творчестве художников-графиков продолжает развиваться социалистический реализм с элементами «сурового стиля», для которого характерны черты романтического восприятия и стремление к психологизму в изображении тяжёлого труда рабочих [1, 2, 6]. Он возник как противопоставление парадному «сталинскому барокко», как способ утверждения личности простого советского человека, участвующего в построении коммунистического общества. В графике это художественное направление нашло своё последовательное выражение в основном в технике линогравюры, литографии, ксилографии, офорта. Названные техники позволяют свободно тиражировать художественные произведения, что делает их доступными широкому кругу любителей искусства.

В графических работах «сурового стиля» преобладает замкнутая композиция, которая помогает передать неподвижность, устойчивость, использование основных направлений линий, устремлённых к центру. Индустриальные мотивы чаще излагаются в «сухой» форме, воспринимаются как хроника. В художественных произведениях можно встретить сочетание крупных обобщений формы, активное эмоциональное переживание «живой» натуры, выраженное в наличии фактуры, пластичности изобразительных мотивов, отсутствие общего пространственного решения, использование разных перспектив и пространственных организаций изобразительной плоскости. Например, к индустриальной теме в технике офорта, цветного офорта обращается Н. И. Таранда в своих графических листах: «Монтажники. Ритмы стройки»; «Строительство моста через Днепр»; «Монтаж цеха». Этим произведениям свойственны эмоционально-образное решение, панорамная композиция, ритм форм и пятен [3, 4]. В офорте «Монтажники. Ритмы стройки» художник использует «закрытый» тип композиции с помощью устремлённых к центру разнохарактерных линий и контрастных форм, тоновых объёмов. Композиционной доминантой является «обрамлённое» пространство неба.

На первый план в художественных произведениях выступают различные по «прочности» (от лёгкого облика предмета до массивных форм) «кулисы», которые организуют пространство на картинной плоскости. Благодаря этому изображаемые объекты индустриального пейзажа показаны в графических работах достаточно сдержанно.

Постепенно индустриальный пейзаж в белорусской графике второй половины 1960-х годов занимает важное место, материальная среда перестает быть только «фоном», а графические листы носят больше публицистический характер. Отличительной чертой станковой графики становится серийность работ. Пейзажи в данном виде изобразительного искусства создавались в результате натурных наблюдений художников непосредственно на стройках индустриальных объектов [10, 11, 14]. Например, для творчества В. М. Ткачука («Минск строится», «На строительстве Лукомльской ГРЭС»), по мнению В. Ф. Шматова, характерны экспрессия линий и точность в манере штриха, контраст тональных пятен [13, с. 84]. В. С. Садин в 1960-е годы также обращается к промышленной теме в следующих работах: «На строительстве калийного комбината», «Солигорский калийный комбинат», «Новополоцкий нефтегигант» и др. Художники в своих произведениях отражали единение окружающей среды с неодушевлённым миром техники, выражали веру в нравственный смысл труда человека.

В 1970-е годы в белорусском эстампе наблюдается стремление к монументальности, т. е. индустриальные объекты изображаются более крупно, целиком. Они связаны с окружающим пространством, с силуэтами людей для контрастного их противопоставления размерам заводов, фабрик и т. д., что хорошо передаёт дух индустриализма, его значимость для страны. Разнообразными становятся образно-тематические и жанровые решения. Художники уделяют внимание выразительным средствам и возможностям графических техник, когда каждый штрих, оттенок, пятно работают на «содержание» образа. Приоритет отдаётся традиционному рисунку (карандаш, уголь, тушь) и эстампным формам. Пластичностью линий, ритмичностью контуров, например, отличаются графические листы В. С. Садина: «Гродненский химзавод», «Полоцкий нефтеперерабатывающий», «Мозырский нефтеперерабатывающий завод», «Буровая на Полесье». Промышленная тема присутствует в творчестве мастера чёрно-белой и цветной линогравюры А. Н. Тычины. Таким его работам, как «Восстановление города Минска», «Минск. Строительство путепровода», характерны строгая композиция, деление на планы и умеренная детализация, мягкая моделировка форм и чёткость штриха, сдержанность колорита и контраст объёмов [1, 2, 6].

Строительство новых электростанций, городов – всё это находило своё художественное воплощение в графических работах Л. М. Марченко, М. Л. Бельского, Ю. Ф. Выходцева, Г. Ф. Кликушина, Е. П. Покаташкина.

Таким образом, индустриальный пейзаж в белорусской графике 1960–1970-х годов является одним из довольно популярных жанров в работах художников. Предпосылками его дальнейшего развития стали сформировавшаяся более демократическая политическая ситуация в стране и экономические преобразования. В названный период художники (Ю. Ф. Выходцев, Г. Ф. Кликушин, Л. М. Марченко, В. С. Садин, Н. И. Таранда, В. М. Ткачук, Е. П. Покаташкин, В. Ф. Шматов и другие) расширили

идейно-тематический диапазон белорусской графики: индустриальный пейзаж стал одним из востребованных жанров изобразительного искусства. Разнообразным становится использование материалов и техник (линогравюра, офорт, литография, акватинта) для отображения взаимодействия индустриальных и природных форм. Промышленные объекты в творчестве белорусских мастеров графики выступают композиционной доминантой, которая поддерживается изображением людей, занятых на производстве. Достаточно часто встречается крупный план, «закрытый» тип композиции, активные контрасты форм, света и тени, «тревожная, тяжёлая» тональность работ, подчёркивается монументальность объектов, передаётся напряжённый ритм труда рабочих на фоне индустриального пейзажа. Интерес художников-графиков к данной теме был обусловлен идеологическим аспектом. Они стремились запечатлеть на своих работах, созданных чаще всего с натуры, достижения социализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шматаў, В. Ф. Беларуская станковая графіка / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Беларусь, 1978. – 287 с. : іл.
2. Шматаў, В. Ф. Сучасная беларуская графіка, 1945–1977 / В. Ф. Шматаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1979. – 128 с.: іл.
3. Лазука, Б. А. Гісторыя беларускага мастацтва: у 2 т. Т. II. XVIII – пачатак XXI стагоддзя / Б. А. Лазука. – Мінск : Беларусь, 2007. – 351 с.: іл.
4. История искусства народов СССР: в 9 т. / редкол.: Б. В. Веймарн (гл. ред.) [и др.]. – Москва: Изобразительное искусство, 1982. – Т. 9: Искусство народов СССР 1960–1977 годов, книга первая / Б. В. Веймарн, Л. С. Зингер, О. И. Сопоцинский. – 1982. – 437 с.
5. Культура Беларусі : энцыклапедыя. Т. 3 / рэдкал.: Т. У Бялова (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2012. – 688 с.: іл.
6. Шматаў, В. Ф. Беларуская графіка 1917–1941 гг. / В. Ф. Шматаў; рэд. П. В. Масленікаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 120 с.: іл.
7. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал. С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – Т. 4: 1917–1941 гг. / Л. М. Дробаў, В. Ф. Шматаў. – 1990. – 352 с.: іл.

Москалюк М. В.

(Республика Украина, г. Львов)

ОБРАЗ ЛЕСА В ТВОРЧЕСТВЕ РОМАНА СЕЛЬСКОГО. КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРУКТУРЫ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Фигура Романа Сельского одна из ведущих и знаковых в украинской живописи XX в. Его работы удобно отличаются от общего многоголосия – высоким профессиональным мастерством, основанным на глубинных национальных традициях украинской культуры. Творчество художника составляет уникальную страницу в истории украинского искусства.

Особенно отчетливо творчество Роман Сельского раскрывается в произведениях, посвященных карпатской тематике, которые составляют в его художественном наследии существенную эмоционально наполненную страницу. В этих циклах он раскрывает все творческие возможности – темперамент колориста, мастерство рисовальщика и раскованность образного мышления. Кажется, что именно в этих произведениях все его яркие художественные впечатления и творческие поиски ожили в живописи, трансформировавшись в образы, озаренные удивительной красотой красок и неповторимостью индивидуальной творческой манеры.

Важно отметить, что сегодня в Украине практически отсутствуют основательные исследования, раскрывающие проблематику пейзажной живописи Р. Сельского. В частности, в этом контексте важно проследить особенности трактовки цвета и композиционного построения в пейзажах художника, в частности в тематических циклах. Исследование отдельных аспектов этой проблемы опубликованы в статьях Е. Шимчук и Л. Волошин [1], В. Овсийчука [2], в сборнике материалов [3] и др. Также важным шагом вперед в этом направлении стали выданные Институтом колекционирования украинских художественных ценностей при Научном обществе им. Тараса Шевченка на протяжении 2004–2006 годов, а также значимые издания произведений Р. Сельского [1, 2, 4]. Таким образом, актуальным является комплексное исследование этой проблемы с позиций современного искусствоведения, поскольку уровень искусствоведческого анализа творчества художника сегодня все еще несоразмерный масштабу художника такого уровня, как Р. Сельский.

Тема карпатских пейзажей по-особенному раскрыта в творчестве художника. Р. Сельский обращаться к ней в течение всей своей жизни, в ней отображаются особые настроения, обусловленные окружением и временем. В карпатских мотивах он видел, нечто большее, чем просто изображение природы, воплощал в них темы борьбы, скоротечности человеческой жизни, любви к родному краю. Как отмечает Любовь Волошин: «Этот край, неповторимый величием своей природы и национальным своеобразием народного быта ассоциируется у художника с образом родной земли – чувствовал с ним глубинную духовную связь и трактовал его по-своему метафорически, как арену собственной жизни и судьбы своего народа» [1, с. 22]. В свою очередь, известный украинский искусствовед Владимир Овсийчук утверждает: «В Карпатских пейзажах раскрывается он сам как художник, мыслитель с его интеллектом и духовной культурой, идеалами красоты и гуманными понятиями. Если Крым с сине-фиолетовым морем был для душевного отдыха, как роскошная утешение, то Карпаты, вздымающиеся, как храм, соответствовали его состоянию: мыслям, чувствам, его душевной и человеческой драме, чувствовал себя как запертым в клетке, с желаниями свободы, чтобы осуществить те несотворенные произведения, ради которых он пришел в этот, такой прекрасный, мир» [2, с. 18].

Карпаты, природа и жизнь людей этого поэтического края манила художника. Никому не удалось так, как ему, глубоко и целостно выразить самую душу Карпат, несравнимое богатство форм и красок. Здесь, в горах, он выходил один на один с природой и творил целостный образ, не пропуская ни одной детали – от сухой соломинки до мощных сосен и массивов гор. И Роман Сельский действительно творил образ мира прекрасным. В Карпатах он бывал чаще чем у моря и горы неизменно обогащали его палитру, которая каждый раз все пышнее раскрывалась.

Рисуя будто современное небо, современные горы, современные цветы, Р. Сельский заглядывал с XX в. в измерение детерминированных во времени понятий, на которые исторически ограничена текучесть бытия не распространилась, а только стала поводом для новой артистической оранжировки в условиях очередной исторической эпохи. Художественным трансформациям природного первоисточника, которые мы обозначаем как акты коррелятивной переоценки, способствовал творческий метод работы Р. Сельского, построенный на профессиональной требовательности к себе – совершенствовать и перерисовывать снова, уже созданные с натуры мотивы [5, с. 101].

Особое внимание Р. Сельский уделял изображении леса, поваленных столбов, старых пней и сухих веток («Сломанные ели» (1967), «Бурелом» (1970-е), «Сухие деревья» (1972)). В мифологии разных народов лес связан, прежде всего, с животным миром, лес – одно из основных мест, где находятся вражеские силы человека, также лес часто выступает местом, где живет высшее божество, или особенные духи леса [6, с. 49]. В славянской мифологии в лесу живет Леший, дух-оборотень, который может стать пнем и кочками, превратиться в зверя или птицу и даже растение, ведь он не только дух леса, но и его суть [6, с. 49].

В период 1960–1970-х годов, художник обращается к теме фольклора, отражая ее на полотнах в своей живописной манере. Переоценка ценностей и понимания новых возможностей изобразительных масштабов непременно привели Р. Сельского к непосредственным изменениям изобразительных норм, которые все больше тяготели к декоративной самодостаточности народного искусства. Можно констатировать, что к концу 70-х годов Р. Сельский пришел к созданию собственного оригинального художественного стиля, стремясь как можно дальше отойти от дедуктивного толкования природы и приблизиться к метафорическим определениям ее феномена. Художник начинает трактовать образы природы: деревья, пни, ветки, птиц, обращаясь к памяти предков, к их традициям эпического масштаба и героики народного фольклора [5, с. 101].

В период 1960–1980-х годов большинство произведений выполнено в характерной, привычной для художника манере, когда все формы в композиции, ритм, пространство, трактованы плоско положенными красками на холст. Композиционная структура лесных пейзажей отличается плоскостностью. Цвет, в свою очередь, либо подчеркивает композиционное строение, либо нивелирует его, колорит создает на холсте и форму, и свет. Средства формального выражения – цвет, линия, ритм, композиция нагружаются эстетическим звучанием. Важнейшим в пейзажах художника является то, что зритель словно всегда присутствует там, вместе с Р. Сельским, в тот же момент и становится частью художественного произведения.

Также в полотнах прослеживается влияние фовизма с его характерными чертами – декоративностью и яркостью открытых цветов, плоскостностью формы и четкость линий, сопоставление контрастных хроматических плоскостей, сведения формы к простому наброску при отказе от светотеневой моделировки и линейной перспективы («Пни на фоне Чорногры» (1964), «Лесная чаща» (1968)). Это также отмечает Л. Волошин «В произведениях его здесь и там отзываются переплавленные в собственном художественном видении эхо разнообразных пластических идей тех лет – колористические достижения французских фовистов – Дюфи, Ван Донгена, Дерена)…» [1, с. 26].

Часто в композициях такого типа цветные пятна художник обрамляет черным контуром, подобно как в украинской иконе, это усиливает звучание цвета, акцентирует композиционный ритм и передает пластику изображения. Также, подобно к фовистам, провозгласившим идею «освобождения цвета» Р. Сельский с помощью цвета решает основные технические задачи, в том числе, например, проблему тональной перспективы. В частности, она появляется на полотнах художника, с помощью градации оттенков. Плоская трактовка формы, насыщенность чистых красок, подчеркнутый контур характеризуют живопись художника («Интерпретация» (1979), «Пень с покрученным камнем» (1975–1976)).

Одновременно в ряде произведений того периода (особенно в 1960-х годах) художник обращается к схематическим, геометризованным композиционным построениям и своеобразным абстрактным решениям, в которых реальные объекты природы, не раз крайне упрощенные и обобщенные, служили ему в тогдашних общественных условиях только ширмой для смелых экспериментов с абстрактными формами. Кстати, польские исследователи связывают появление таких композиций Р. Сельского с его поездками в Польшу в 1950–1970-х годах, где он столкнулся с популярной тогда в Европе новой волной увлечения абстракционизмом [1, с. 27].

В этих пейзажах Р. Сельский строит композицию полотна так, что дальний план служит аккомпанементом переднему, центром композиции, на которей художник акцентирует внимание зрителя – выступает изображение пней, сухих корней, поваленных деревьев и столбов («Пень и камень» (1961), «Сухие корни» (1960-е)).

Колористический характер произведений выражен в большой страсти к ярким, интенсивным и в то же время тонко гармонизированным краскам. Плоскостно покладенные насыщенные цветные пятна у Романа Сельского являются основным средством композиционного строения образа. Важно также отметить, что цвет лишен прямой зависимости от натуры, а также обратить внимание на упрощенность и обобщения объектов природы. Объекты подчинены общей конструкции образа, но, опять же, цвет строит композиционное решение полотна.

Чаще художник пользуется красной и оранжевой краской, это цвета мужества и отваги, оранжевый цвет несет в себе возбуждающее и жизнерадостное начало. Это громкий, жаркий, пламенный, бодрый и веселый цвет. Стоит заметить, что именно этими красками художник рисует старые и сухие пни, поваленные стволы и корни.

Несмотря на декоративность творческих решений, окружающий мир и объекты природы всегда выступают вдохновителями образотворения. С реального мира Р. Сельский подбирает только некоторые формы и цвета и переносит их на холст в четкую цвето-композиционную структуру.

В то же время, художник не отказывается от изображения окружающей действительности, просто делает это в своей творческой манере, своим художественным методом, об этом в свое время художник высказывался так:

«Меня сегодня считают формалистом и преследуют за это. Но придет время, когда на фоне других, будут считать последовательным реалистом. Потому что свои образы я строю, исходя из реально существующего в природе богатства форм и цветов, – только звучание их перевожу в другую, более высокую или низкую «октаву» [1, с. 27].

Кажется, что сюжетно-тематическая основа этого цикла не играет важной роли, потому что она возведена на полотнах художника к обыденных и постоянным атрибутам нашей жизни, однако, по моему мнению, собственно в этом кроются самые сокровенные и вечные ценности человеческой жизни. Роман Сельский возле каждого старого пня или сухих корней рисует молодое дерево или зеленый лес и это есть символом будущего, непрерывности существования и продолжением традиции.

Таким образом, в период 1960–1980-х годов большинство произведений выполнена в характерной, привычной для художника манере, при которой все формы в композиции, ритм, пространство, трактованы плоско возложенными красками на холст. Часто в композициях такого типа цветные пятна художник обрамляет черным контуром, усиливает звучание цвета, акцентирует композиционный ритм и передает пластику изображения. Одновременно в ряде произведений того периода художник обращается к схематическим, геометризованным композиционным построений и своеобразным абстрактным решениям, в которых реальные объекты природы, не раз крайне упрощенные и обобщенные, служили ему элементами для смелых экспериментов с абстрактными формами. Композиционная структура лесных пейзажей отличается плоскостностью. Также прослеживается влияние фовизма и его характерные черты – декоративность и яркость открытых цветов, плоскостность формы и четкость линий. Колористический характер произведений выражен в большой страсти к ярким, интенсивным и в то же время тонко гармонизированным краскам. Плоско положенные насыщенные цветные пятна у Романа Сельского являются основным средством композиционного строения образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Роман Сельський: Альбом / упорядн. Т. Лозинський, І. Завалій; вст. сл. Є. Шимчук, Л. Волошин. – Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам’яток при НТШ. – Львів – Київ : Оранта, 2006. – 272 с.
2. Роман Сельський. Твори з приватних збірок: Альбом / упорядн. Т. Лозинський, І. Завалій. – Львів – Київ: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам’яток при НТШ. – Львів – Київ: Оранта, 2004. – 168 с.
3. Роман Сельський: Матеріали ювілейної наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Р. Сельського. – Львів: ЛНАМ, 2004. – 126 с.
4. Роман Сельський. Твори з приватних збірок: Альбом / упорядн. Т. Лозинський, І. Завалій. – Львів – Київ: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам’яток при НТШ. – Львів – Київ: Оранта, 2005. – 168 с.
5. Павельчук І. Інспірації постімпресіонізму в краєвидах Романа Сельського // Вісник ХДАДМ. – 2011. – № 10. – С. 100–104.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т [глав. ред. С. А. Токарев]. – М. : Советская энциклопедия, 1991.–Т. 2. А-К. – С. 49–50.

Осадца М З.

(Республика Украина, г. Ивано-Франковск)

ГОРОДСКИЕ ПЕЙЗАЖИ СТАНИСЛАВСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1930–1940-Х ГОДОВ. ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Обозначенная проблематика исследования указанного периода выразилась, главным образом, в произведениях живописцев художественных объединений (Е. Дубравы, Г. Розмуса), выпускников Краковской академии искусств – О.-Р. Сорохтея, М. Зория, Я. Лукавецкого, Д. – Л. Иванцева, городские пейзажи которых обозначены разными подходами к композиционному, живописному решению, но объединены присущей реалистичностью, высоким художественным уровнем.

Искусство Станислава 1930-х годов ХХ века отмечается оживлением культурной жизни, именно на это время приходится создание художественного объединения «Орион» (1933), участники которого «придерживались консервативной модели толкования городского ландшафта» [7, с. 117]. Среди художественных произведений художников творческой группировки прослеживается обращение к городским мотивам, что наиболее полно выразилось в «реалистических произведениях с архитектурными мотивами родного города» [7, с. 117] Эмилиана Дубравы (1895–1954). Пейзажная живопись Э. Дубравы, одного из сторонников «старой» школы, нашла проявление в технике акварели [7, с. 117]. Он является выпускником академии искусств в Кракове, учеником И. Мегоффера и С. Дембицкого. Возможно, это и повлияло на основы его живописного мастерства. И. Мегоффер передал ему как основу рисунок, изображение формы в синтезе цветных пятен; С. Дембицкий – увлечение техникой акварели и ремесленную настойчивость [8, с. 409].

Другим подходом к моделированию образа города обозначены произведения Гезы Розмуса (1898–1980), который относится к числу тех художников, мировоззрение которых формировалось в условиях господства формалистических течений. Однако непосредственное влияние реалистов определило направление его творчества [8, с. 409]. Не углубляясь в детальную проработку передних планов, его трактовка мотива иллюстрирует переходной этап в отражении реальных явлений: от описания к настроению [7, с. 118]. Живописное произведение этюдного характера «Вид Станислава» (1936) отмечено традиционным подходом к композиционному решению, экспрессивной подачей цвета, обобщенной трактовкой живописной поверхности произведения.

Дальнейшее развитие городского пейзажа прослеживается в серии графических и акварельных произведений 1930-х гг. станиславского художника Осипа-Романа Сорохтея (1890–1941), в которых воплощены новаторские подходы и интерпретация традиционных сюжетов мотива города.

Экспрессионистические тенденции выражаются, прежде всего, в произведениях бытового направления, в которых Сорохтей сочетает жанровый элемент с мотивом городской среды («Сцена на улице», «Ремонтируют крышу»). Полноценное вдохновение давала ему только атмосфера города с его мостовой, воротами, улицами и

«вавилонскими» столпотворениями человеческих типажей, характеров, привычек [6]. В рисунках художника всегда присутствуют разнообразные и достаточно правдивые приметы времени – от вещей быта до уличных вывесок («Улица») [11, с. 113]. Композиции всегда динамичны, экспрессивны, выполнены лаконично в плоскостно-декоративном стиле или с определенной передачей объема [3, с. 33], в которых «чувствуется острая динамика в сочетании линий и цветных пятен» [11, с. 114]. В графических произведениях такого характера художник активно следит за городской жизнью, используя бытовой аспект в решение пейзажа.

Сорохтей вносит новые акценты в традиционные сюжеты городских видов, которые прослеживаются не только в композиционной структуре, где он «совмещает несколько точек зрения модернистских формальных приемов, предоставляет цветовому решению своеобразный характер (локальные открытые цвета), здесь преобладают линеарные приемы над живописными, что свидетельствует о понимании новых путей развития искусства первой трети XX века» [5, с. 101].

Однако образного обобщения, присущего его графике, в живописных этюдах он не достигает. Это только этюды, в которых доминирует четкий контур и локальный колорит [3, с. 36]. Конкретные, суховатые виды Снятина, Станислава [9, с. 19] О. Сорохтея традиционные как по содержанию, так и композиционным решением. Однако принципиально новый подход характерен для произведений 1930–40-х годов, которых насчитывается значительное количество, на что указывают подписи автора, среди которых больше всего создано в 1936 году.

Мотив крыш, к которому нередко обращался художник, выделяется в этюдах конца 1930-х – начала 1940-х гг. («Вид на крыши домов I» (1936), «Вид на крыши домов II» (1936), «Вид на город» (1936), «Пейзаж с домами» (1936), «Крыши городских домов» (1940)) с отчетливо переданными цветовыми и тональными акцентами.

Примечательно, что в акварельных видах Станислава Сорохтея присутствуют новаторские подходы к композиционному содержанию, что, в частности, проявляется в выборе точки зрения и непривычном ракурсе сооружений. Художник очень внимателен к деталям жилых домов, в композиционную структуру произведения нередко вводит силуэты деревьев («Город Станислав» (1936), «Крыши городских домов» (1940)). Городские пейзажи, выполненные акварелью, не обремененные человеческим присутствием, в них отсутствует стаффаж, чем усиливается легкость архитектурного мотива. Акварельные этюды отмечены сдержанной гаммой цветовых сопоставлений, локально взятыми плоскостями цвета, особенно выразительными акцентами крыш. Соотношение архитектурных масс подчеркнуто вертикальностью формата.

Интерес к городской жизни, атмосфере культурной среды города 30–40-х годов прошлого века присутствуют также в серии рисунков Михаила Зория (1908–1995). В середине 30-х годов в походном альбоме художника появляется большой цикл рисунков под названием «Улицы моего детства». Это были работы небольшого формата, выполненные преимущественно черным, иногда цветными карандашами. Характерные живописные штрихи старого Станиславова, созданные художником «предоставляли улицам особый колорит, создавали своеобразную ауру города» [2, с. 78].

В графическом наследии художника живописные объекты города – собор, ратуша – фиксировались в краткосрочных зарисовках 1940-х гг. («Катедральный собор в Станиславе» (1942)). В общем, карандашные наброски отмечаются традиционностью образного мотива, привычностью избранного ракурса изображения архитектурного сооружения, однако сохраняют свежесть восприятия тональных соотношений и обобщенную трактовку деталей.

Городские виды Станислава М. Зория, выполненные акварелью, характеризуются искусной передачей воздушной среды, живописным богатством тонов и полутонов, плавностью и сглаженностью линий, не приобретая признаков четкости и графичности произведений О. Сорохтея. Колористические поиски в передаче эффектов светотени и меняющегося состояния природы, индивидуального впечатления художника – эти главные принципы импрессионизма М. Зорий на реалистической основе применял в своих пейзажах [2, с. 29].

Ценность рисунков М. Зория не ограничивается передачей архитектуры в смысле достоверности изображения, передачи деталей, однако сохранена присуща атмосфера города, которая имела ощутимое влияние на формирование города, его архитектуру, городскую культуру.

Ярослав Лукавецкий (1908–1993) обращался к городским пейзажам с видами Станислава в течение 1939–1951 гг., которые отмечаются чертами экспрессионизма, раскованной манерой исполнения, свежестью колорита, слаженностью композиционного решения.

Образ города Я. Лукавецкий подает в сакральном аспекте, доминантным мотивом которого является кафедральный собор («Кафедральный собор в Станиславе» (1940), «Кафедральный собор в Станиславе» (1945), акварельный этюд панорамного характера «Катедра в Станиславе» (1949), что определяет своеобразное постоянство художественной традиции. Изящный силуэт сакрального сооружения в произведении «Кафедральный собор в Станиславе» (1940) художник моделирует выразительным тональным сопоставлением с фоном неба, гармоничным взаимодействием с окружающей средой. Особенности конструктивного построения храма, светотеневые контрасты, выгодный ракурс культовой архитектуры способствуют достижению творческого замысла произведения, в котором единственной доминантой избрана четкая фигура архитектурного объекта. Это усиливается наиболее выигрышной точкой обзора – «di sotto in su» (снизу вверх) [4], подчеркнутой вытянутостью формата произведения. Лукавецкий, сознательно вводя окружающую застройку для подчеркивания значимости сакрального сооружения, не стремился к «портретированию» храма, а воссозданию образа монументального сооружения. Произведение отличается богатством цвета, слаженным колоритом, искусно расставленными цветовыми акцентами.

В этюдах художника 1944–1947 гг. доминанта катедрального собора исчезает, переплетаясь с другими мотивами, среди которых всегда виднеются башни Катедры («Улица в Станиславе» (1944), «Пейзаж с видом на костел» (1945), «После войны. Станислав» (1946), «Станислав зимой» (1947)). Следует отметить, что именно выдающиеся сооружения – катедральный собор, городская ратуша, коллегиальный костел – часто присутствуют в символических, преисполненных сакральным содержанием полотнах Я. Лукавецкого, созданных на протяжении 1930–1940-х гг.

Мастер пейзажа постимпрессионистического направления [1, с. 32] Денис-Лев Иванцев (1910–2003) в решение образа города середины 1930-х гг. вносит новые черты в композиционное решение произведения, находясь в «контексте прогрессивных поисков новой художественной формы в искусстве Галичины» [7, с. 116].

Стоит отметить, что станиславские художники О.-Р. Сорохтей, Д. – Л. Иванцев, Я. Лукавецкий, активно включены в художественный процесс региона, выставляли свои произведения на выставках Ассоциации независимых украинских художников во Львове (1934, 1935, 1937, 1938). В частности, на VIII выставке АНУМ («Художники Митрополиту Андрею») Д. Л. Иванцев экспонировал «Железнодорожный двор», О. Сорохтей – акварели «Город I», «Город II» [10, с. 249].

Изображения города станиславских художников 1930-х–1940-х годов утвердили не только высокий художественный уровень, но и новаторские поиски в трактовке городского пейзажа. Заметные реминисценции новых европейских течений в произведениях на городскую тематику О.-Р. Сорохтея, М. Зория, Я. Лукавецкого, Д. – Л. Иванцева достигаются средствами формообразования и внесением новых подходов в композиционную структуру произведения, художественную интерпретацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронець, М. Денис-Лев Іванцев. Життя і творчість : монографія / Мирослав Аронець. – К. : Грані-Т, 2008. – 160 с. : іл.
2. Баран, В. Михайло Зорій : літературно-художнє видання / Володимир Баран. – Івано-Франківськ : Вид-во «Сімик», 2003. – 272 с.
3. Баран, В. Тернистий шлях Осипа Сорохтея / Володимир Баран. – Івано-Франківськ : Вид-во «Сімик», 2002. – 51 с. : іл.
4. Кузьмина, С. Архитектурно-природный ансамбль Тиволи в рисунках Шарля-Луи Клериссо [Электронный ресурс] / Светлана Кузьмина. – Режим доступа : www.gramota.net/materials/3/2009/1/17.html
5. Макойда, О. Новаторські пошуки О. Сорохтея в картині «Зняття з хреста» / Орест Макойда // Мистецтвознавство 2000. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2001. – С. 93–102.
6. Мельник, В. Такий гордий, такий трагічний талант / Віктор Мельник // Західний кур'єр. – 2000. – 25 лютого (№ 8). – С. 10.
7. Мисюга, Б. Краєвид у малярстві Галичини першої третини XX ст. (традиції та інновації образної мови) / Богдан Мисюга. – Дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. – Львів, 2009.
8. Мисюга, Б. Мистецтво Станіслава 30–40-х років XX ст. / Богдан Мисюга // Українсько-польські відносини в Галичині у XX ст. – Івано-Франківськ : Плай, 1997. – С. 408–411.
9. Осип Сорохтей : альбом / упоряд. Благод. фонд підтримки та розвитку культурно-мистецьких ініціатив «Руст» ; передм. О. Ріпко. – Л. : Кварт, 2008. – 234 с. : іл.
10. Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939 : довідник; антологія мистецько-критичної думки / автор-упоряд. Р. М. Яців. – Л. : Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2011. – 696 с.
11. Фіголь, М. Осип Сорохтей / Михайло Фіголь // Жовтень. – 1970. – № 1.– С. 111–114.

Пасичник Л. В.

(Республика Украина, г. Киев)

АВТОРСКОЕ ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО УКРАИНЫ. СТАНОВЛЕНИЕ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

Современное авторское ювелирное искусство – яркое явление в истории развития искусства Украины и свидетельство того, что многовековые традиции обработки металла и изготовления высокохудожественных произведений после длительного перерыва были возрождены и переосмыслены художниками, которые сублимировали в своем искусстве весь исторический опыт предыдущих веков. Начиная с начала XX века, все сферы деятельности, в частности – ювелирное искусство Украины, на долгие годы оказались под контролем и цензурой власти, что заставило украинских художников длительное время находиться в вынужденной «резервации» от прогрессивного творческого мира.

Постепенное возрождение авторского ювелирного искусства, начавшись с середины 1960-х годов, является результатом стремления художников выразить собственную творческую индивидуальность, жизненные и мировоззренческие позиции, придать изделиям философской наполненности. Отсутствие профессиональных учебных заведений, запрет работать с драгоценными металлами, нехватка материалов и необходимых инструментов – все это не останавливало художников на пути к собственному оригинальному творчеству. Художественное явление авторского ювелирного искусства второй половины XX века сформировалось на основе так называемой национальной направленности в искусстве, когда художники, глубоко усвоив «понимание того, что развитие искусства, любые новаторские идеи не могут существовать без исторических корней», обратились к самобытным пластам культуры своего народа и создавали изделия, наследуя лучшие образцы ювелирного искусства исторической эпохи скифов, Киевской Руси, эпохи барокко, рококо и традиционного народного искусства обработки металла [1, с. 24]. Стремясь постичь богатое художественное наследие прошлых веков и древних времен, мастера варьировали с традиционными формами украшений, по-своему интерпретируя их и обогащая изделия современным звучанием, а нестандартное ассоциативно-философское мышление породило новые конструктивные формы, тяготея к «биоорганическим», «космическим» формам и «геометрическому динамизму» [1, с. 32]. Со временем смелые экспериментальные поиски художников, использование нетипичных материалов, целенаправленный уход от утилитарности, оригинальность стилистических и образно-пластических решений произведений, интересных широкой ассоциативностью и тематическим диапазоном, выделили особую стилистическую направленность творчества ряда художников, которые, кроме традиционных образов, использовали авангардные тенденции, объединяющие «модернистские, нарочито необычные начинания и поиски в искусстве…» [2, с. 262].

Период 1980–1990-х годов является временем масштабного развития авторского ювелирного искусства, художники активно начали участвовать в различных выставках, конкурсах, симпозиумах и пленэрах в Укра-

ине и за рубежом. Художественный фонд Украины стал неким центром, где собирались творческие вдохновители современного ювелирного искусства Украины. На горизонте запестрели новые имена художников, чье творчество было тем краеугольным камнем, на котором авторское ювелирное искусство было возрождено после длительного перерыва: Е. Жданов, В. Друзенко, Ю. Федоров, А. Жарков, Е. Заварзин, В. Хоменко, Л. Косыгин, А. Михальянц, Ш. Пержан, С. Вольский, К. Кравчук, С. Серов – далеко не полный перечень тех, чей творческий рост пришелся на сложное время второй половины XX века и которых по праву можно считать корифеями современного авторского ювелирного искусства Украины. Свидетельством этому являются неоднократные творческие победы украинских мастеров на международных престижных выставках, например, в г. Яблонец (Чешская Республика), где дипломантами стали ведущие художники Украины – В. Друзенко (Киев), Е. Жданов, Ю. Федоров, А. Михальянц, А. и Т. Письменные (Симферополь).

Это было своеобразное возрождение древних традиций, техник и переосмысления тысячелетней истории народа сквозь призму авторского видения. Поиски оригинальных авторских решений обусловили экспериментальное применение и сочетание в одном изделии нетипичных материалов (мельхиора, нейзильбера, меди, перламутра, кости и т. д.) и возрождение различных техник (в частности чеканки, глиптики, филиграни, техники горячей эмали и других), что свидетельствовало о непрекращающихся поисках технических решений, нестандартном ассоциативном мышлении и смелом экспериментировании художников, творчество которых является символом ювелирного искусства – нетрадиционного, синкретического, на грани всех стилей, наполненного контрастами, гармонией, казалось бы, несочетаемого, и авторской философии.

Стоит отметить, что большинство художников-ювелиров, овладев емальерным делом, не только начали использовать эту технику при создании малой ювелирной пластики, но и направили свое творчество в жанр живописной эмали, декоративных панно и других предметов интерьерного убранства, тяготея к сфере изобразительного – в «скульптуру малых форм, сувенирной пластики», работы таких мастеров отличает то, что в основе произведения лежит определенная сюжетная, динамическая художественная идея, которую автор транслирует в мир. Как метко охарактеризовала это оригинальное художественное явление известный искусствовед Зоя Чегусова: «Художникам присуще тонкое понимание декоративных возможностей и пластических свойств художественного металла и, что не менее важно, – ощущение требований времени» [2, с. 31].

Итак, ювелирное искусство последней четверти XX – начала XXI века развивается в направлениях декоративно-прикладного, изобразительного искусства и дизайна, авторских поисков решений сложных формальных задач, повлекших яркую трансформацию образности произведений. Благодаря этому ювелирное изделие стало восприниматься как самодостаточное произведение искусства с собственным эстетическим и философским содержанием, выражая целостность авторской идеи. Таким образом, в современном авторском ювелирном искусстве выделяются несколько тенденций: создание украшений (как классических, так и авангардных), скульптуры малых форм и сувенирной пластики. Преобладают художественные идеи эксклюзивных рукотворных изделий, уникальных и новаторских как за образными, так и за пластическими решениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мистецтво України. 1991–2003: (Альбом) / упоряд. Т. Придатко, Г. Скляренко, З. Чегусова. – К. : Мистецтво, 2003. – 480 с.

2. Кара-Васильєва, Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К. : Либідь, 2005. – 280 с.

3. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен: Альбом-каталог. – К. : ЗАТ «Атлант ЮЕмСі», 2002. – 511 с.

Приходько А. В.

(Республика Украина, г. Киев)

РЕЦЕПЦИЯ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА КАК ПРОБЛЕМА ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Скандалом становится все то, что человек не может для себя определить и над чем не хочет размышлять. <…> это самый примитивный способ восприятия и классификации.

Вали Экспорт

Общественно-политические катастрофы и научно-технический прогресс XX века сформировали особый тип художника – с определенными умонастроениями, новым художественным мышлением, поиском новых, радикальных средств выразительности. Поскольку индивидуальность нового типа созидателя способствовала формированию принципиально иной культурной нормы (воспринимаемой, прежде всего, как радикальный слом всей предыдущей системы ценностей), критерии, по которым оценивались классические произведения искусства (как и методы их анализа), стали совершенно неприменимыми для оценки авангардных художественных произведений. В свою очередь, такой перенос устоявшихся в искусствоведческой практике принципов оценки на радикальное творчество представителей авангардного движения привел к неадекватному восприятию массовой, а иногда и профессионально «настроенной» аудитории.

Для адекватного[1] понимания эстетических особенностей культуры авангарда необходимо учитывать контексты, в поле которых работает то или иное радикальное направление (как отдельных видов искусств – музыки, живописи, литературы и др., так и более узкой классификации).

Так, например, абсурдные действия и провокационный характер некоторых художественных акций XX века в мировоззренческой плоскости основываются на философии абсурда как художественной идеологии. На первый взгляд, абсурдное творчество арт-направления

[1] Обращаясь к данной дефиниции, опираемся на трактовку В. Медушевского, согласно которой «адекватное восприятие» означает «идеал, эталон совершенного восприятия данного произведения, основанного на опыте всей художественной культуры» [1, с. 143].

«Флюксус» носило глубокий социальный характер: художники пытались создать такие условия, при которых музыкальная деятельность перестала бы быть элитным занятием для избранных. В жанре инструментального театра нередко наблюдается расхождение звукового и визуального рядов, провокационный характер и выраженная абсурдность некоторых действий исполнителей. Эпатаж в «абсурдных» произведениях рассчитан, в первую очередь, на коммуникацию со зрителями, а провокационные действия призваны повлиять на инертность восприятия публики, привыкшей к обычному академическому формату. Реципиент оказывается способным воспринимать лишь не выходящую из области его понятийной концепции информацию, тогда как авангардное искусство апеллирует к негации стереотипности мышления, выраженного в использовании стратегии шока и алогичности действий. К примеру, асоциально направленные и жестокие акции Венских акционистов были призваны продемонстрировать животное человеческое начало, создать зеркальное отражение моралистов с политикой двойных стандартов. Использование стратегии шока акционистами призвано разрушить устоявшиеся поведенческие стереотипы.

Авангард во всех своих проявлениях, разрушая традиционные представления о произведении искусства, создает совершенно иную сущность искусства, которая чаще всего не призвана нести функцию эстетического. В критериях эстетического суждения, направленного на оценку радикального искусства, по мнению французского философа и историка искусства Филиппа Серса, «наслаждения недостаточно, так как необходимо, чтобы произведение продвигалось в динамике смысла, чтобы стало местом совпадения опыта смысла и следа, оставляемого художником в процессе самого опыта» [2, с. 31]. Сущностью многих абсурдистских художественных акций является перемещение предмета (часто совсем нехудожественной категории – вспомним хотя бы злосчастный «Фонтан» Дюшана) из бытового пространства в художественное, наделяющее любой предмет художественной ценностью и сообщающее ему качества произведения искусства. У акционистов творческим материалом часто выступает собственное тело: попадая в художественный контекст, оно приобретает статус семиотического элемента, выступая собственно объектом художественного произведения, создавая иную форму взаимодействия через искусство.

Совершенно новый рецепционный уровень создает искусство авангарда, ориентируясь на концептуализм и контекстуальность. Перенос контекста из информационного поля в символическое часто не считывается реципиентами и приводит к неадекватной трактовке произведения. Опираясь в оценке авангардного опуса на процессы художественного восприятия (ассоциативность, образность, эмоциональность), характерные для классической художественной парадигмы, реципиент оказывается неспособным адекватно оценить то или иное явление авангардного искусства. Авангардистская парадигма приобщает к вышеперечисленным процессам еще один, так называемый *интеллектуальный уровень восприятия*.

Интеллектуализация художественного восприятия требует от искусствоведа (в широком смысле слова), помимо специальных теоретических знаний, осведомленности в таких дисциплинах, как философия, культурология, эстетика, психология, а иногда и знания предметов физико-математического цикла[1]. Для оптимизации коммуникативности авангардного искусства рекомендуется обращение (как в концертной практике, так и в пространстве галерей и музеев) к искусствоведческим комментариям. В триаде «художник – лектор (искусствовед) – реципиент» роль лектора осуществляет не только ознакомительную функцию, но и «художественно-ориентирующую» (С. Грачева), направленную на усиление аналитического, интеллектуального художественного восприятия.

Чем богаче «картина мира» реципиента, тем больше открывается ему радиус семантического поля художественного произведения, что, в свою очередь, способствует адекватному пониманию. Искусство авангарда, в своей интегративно-синтетической природе, апеллирует к интеллектуальному осмыслению, к универсальности мышления, к расширению границ художественного восприятия.

Преодоление стереотипности мышления в массовом и индивидуальном сознании, приближение реципиентов к адекватному восприятию лучших образцов авангардного искусства – актуальная задача современной искусствоведческой науки и практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Медушевский, В. О содержании понятия «адекватное восприятие» / В. Медушевский // Восприятие музыки. – М. : Музыка, 1980. – С. 141–155.
2. Серс, Ф. Проблема композиции в искусстве авангарда / Ф. Серс / пер. с франц. Н. Смолянской // Философский журнал. – 2010. – № 1 (4). – С. 23–33.

Романенкова Ю. В.
(Республика Украина, г. Киев)

АРТ-ПРОСТРАНСТВО ЖИВОПИСИ И ЖИВОПИСЬ «АРТ-ПРОСТРАНСТВА»

Одна из наиболее сложных задач для творческой личности, пытающегося себя найти в системе высшего художественного образования, – не дать себя подавить машине унификаций и типизации. Любое структурное подразделение учебного заведения, ставящее своей целью подготовку художников, имеет несколько основных, «узловых» проблем, с которыми предстоит сталкиваться тем, кто составляет основную движущую силу творческой элиты. Искусство никогда не было однородным по своей структуре, и любая эпоха, особенно в своем закате, всегда знала столкновения течений, манер, проблему традиций и новаций, зачастую проявляющую себя не только в ткани всего искусства в целом, но и в манере отдельного мастера.

Цепь проблем современного художественного образования состоит из тех звеньев, каждое из которых может восприниматься как непреодолимое препятствие,

[1] В качестве главной интегративной платформы творчества многих представителей радикального искусства XX столетия выступает философское знание – в частности, аналитическая философия, экзистенциальные идеи, восточные философские концепты. Широко используется в композиторской практике XX века метод композиции с помощью числовых последовательностей, вероятностных и алгоритмических процессов из области математических наук.

бороться с которым трудно. Вопросы подготовки художников, преподавателей сферы искусства, как в системе среднего, так и высшего образования, многократно рассматривались в научной периодике, становились предметом для дискуссий научный конференций всех стран постсоветского пространства, однако блок ключевых проблем этой сферы продолжает оставаться актуальным и ныне [2].

Среди них – сложность совмещения научной и творческой деятельности для преподавателя художественного ВУЗа, с которой справляются единицы; «немота» художника как личности «непишущей» и зачастую «не говорящей», поскольку язык живописца – цвет, графика – линия, скульптора – объем, и к вербализации средств выразительности художника приучить довольно трудно; традиции и новации как сложнокоррелирующиеся сегменты в системе художественного образования [4]. Проблема сочетания академической манеры и авангардных течений в системе художественного образования возникает с завидной систематичностью, подобно проблеме поколений, «отцов и детей». Зарубежная арт-арена это познала в полную силу еще около полутора столетий назад, российская – после «Бунта 14», украинская немного позднее. Ведущий художественный ВУЗ Украины вскоре отметит свое столетие (2017 г.), и те же тенденции коснулись и его, распространяясь из этих стен на все художественные заведения страны. Интересно, что именно Alma mater украинских художников на сегодняшний день, пожалуй, наиболее консервативна. Здесь по-прежнему царит академизм, сохраняется понятие «старая школа», хотя и уже иного образца – вино давно перешло в уксус. Однако не чужды этому храму искусства и современные веяния. На почве НАИИА (Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры), во многом как раз благодаря желанию оторваться от вековых, нередко устаревших традиций, вырос Институт проблем современного искусства, который, хотя и является научно-исследовательским учреждением, но занимается и подготовкой научный кадров [1]. Он сосредотачивает в себе художественный авангард страны, являясь ареной для всех новых течений, ультрасовременных веяний, став своего рода рупором новизны в культурном поле и предоставляя площадку для тех, кому есть что сказать в искусстве сегодня. Большинство художников, выставляющихся здесь, все же имеют академическую выучку и оторвались от традиций осознанно. Хотя немало на сегодняшней арт-арене и тех, для кого основой деятельности стала подмена понятий. Уход в беспредметное, абстрактное спровоцирован неспособностью пользоваться традиционными методами, незнанием их, предпочтением эпатажа школе.

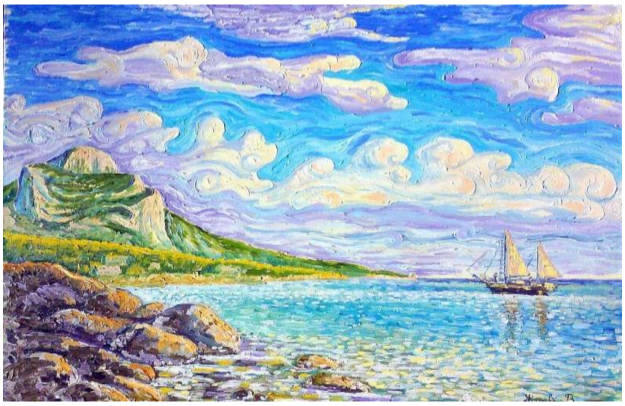
Но не каждый ВУЗ или его отдельное структурное подразделение в состоянии пройти путь Alma mater и создать два центра – традиционный, воплощающий в себе лучшие традиции классической художественной школы, и ультрасовременный, персонификацию новых тенденций в искусстве. Поэтому в подавляющем количестве случаев в одной общей модели предпринимаются попытки сочетать и то, и другое. А поскольку эти два элемента художественного образованию едва ли не испокон веков, с появления первых академий в Европе, т. е. с XVI в. противостоят друг другу не на жизнь, а на смерть, органичным этот симбиоз быть не может, и каждый раз наблюдается борьба за выживание. Однако стоит помнить и о том, что классические традиции и архаизмы, присыпанные пылью лет, – в данном контексте далеко не одно и то же.

Арт-пространство живописи украинского художника Василия Жирова выстроено в этом же ключе – противоречий академизма и авангардных течений. Преподаватель кафедры изобразительного искусства Киевского университета имени Бориса Гринченко, живописец, выпускник того же университета, он стал примером того, как можно сочетать выставочную деятельность с преподавательской. Во многом и его усилиями в недрах университета со временем начало организовываться то, что со временем можно будет называть «школой». Образчик поколения «молодых художников» (1973 г. р.), В. Жиров входит в число киевских живописцев (А. Крюкова, Л. Рябчук), сплотивших вокруг себя наиболее самоотверженных (настолько, насколько это приемлемо для нынешней генерации художников), любящих свое дело студентов, творческие взлеты и удачи которых уже не укладываются в рамки обычного учебного процесса и привели к идее создания молодежного художественного объединения «АРТ-пространство». Это тоже своего рода модель «Бунта 14» – эти художники выходят за рамки работы в мастерской согласно программе и учебным планам. Занятия академической живописью трансформируются из аудиторных часов в выездные пленэры, отчетные выставки – в персональные или коллективные выставки вне стен университета, участие в конкурсах и олимпиадах. Преподавательская деятельность старших членов этого сообщества давно превратилась в подвижничество – занятия со студентами лишают возможности тратить время на себя и продвигаться по карьерной лестнице. Поэтому зачастую основатели школы, любимцы студентов и корифеи, маэстро официальных арт-организаций – это разные личности. Любопытно, что в состав зарождающегося объединения входят тоже примерно столько же художников – как преподавателей, так и выпускников, и еще студентов. А. Крюкова, Л. Рябчук, В. Жиров, студенты Я. Билык, М. Цьомик, М. Шапко, А. Война, Р. Мазуренко, А. Строкаль, М. Шеменева – своеобразная «десятка начала XXI века», и справедливости ради стоит отметить, – не «робкого десятка». Вносить свежее дыхание в привычную атмосферу всегда нелегко, но для художника всегда был немаловажен «мотив стены» – необходимость преодолевать трудности на пути к цели. А цель в данном контексте – возможность самовыражения в рамках системы. Для этого круга художников (как уже состоявшихся, так и будущих) свежесть дыхания живописи (подавляющее их большинство – живописцы) не ложится в пустоту. Фундаментом является все та же необходимая муштра и академическая выучка, ими осознаваемая, принимаемая, но не становящаяся пределом устремлений. На этот пласт ложится и опыт авангардных течений мировой живописи, эксперименты с фактурой, новизна техник, использование большого спектра различных художественных приемов.

В. Жиров – один из «файлов» той системы «Арт-пространства», которое постепенно сформировалось в условиях атмосферы синтеза традиций, представляемых «старой гвардией» арт-общества, и новаций, которые вводят молодые художники. Его выставочная биография пока не весьма пестра – он начал демонстрировать свои

творческие достижения с 2011 г. (участие в коллективных проектах 2011–2014 гг.), персональных выставок еще не имел, хотя в 2012 г. и успел уже снискать награду – был отмечен Юбилейной медалью в честь 25-летия деятельности Украинского фонда культуры за многолетнюю творческую и благотворительную деятельность в возрождении, приумножении и пропаганде национальной культуры, становился и лауреатом премии университета, где работает. В его творческом багаже есть обращение к разным жанрам, он пробовал различные манеры, работал со многими материалами, и главное, что можно отметить и благодаря чему генерация студентов-художников работает рядом с ним с удовольствием, – экспериментаторство, на которое в ВУЗе классического образца нужно иметь смелость.

Творческий багаж В. Жирова имеет несколько неровную пульсацию – арт-пространство его живописи настроенчески неравномерно. Сомнению не подлежит, что заказные работы получаются у него намного более престными и безликими, нежели то, на что он вырывает время украдкой, и пишет в мастерской между занятиями со студентами или «производственными делами». В его живописи есть и абстрактная линия, тяготение к аллегориям и языку символов, есть и более традиционная, близкая по духу к традициям национального наследия. Однако эта близость скорее сюжетная, смысловая, нежели техническая – академизма в работах художника мало. Ближе к классическому ключу решения изображения его пейзажи, хотя и в них нередко ощущается влияние то пуантилизма, то постимпрессионистические нотки («Бухта Ласпи, вид на гору», холст, масло, ил. 1; зимний пейзаж Пирогово; пейзаж «Утрений бык»), иногда – натюрморты («Игра теней», холст, масло, (ил. 2); «На комоде», холст, масло). Тяготение к импрессионистическому видению прослеживается во многих холстах, иногда можно утверждать, что оно осознанно – дань французскому наследию импрессионизма и постимпрессионизма («Абсент», холст, масло), а в некоторых случаях можно предполагать и подсознательное наследование видению импрессионистов.



В. Жиров. «Бухта Ласпи». Холст, масло.

В. Жиров. «Игра теней», холст, масло.

В творческом багаже живописца есть и отсыл, возможно, с некоторой долей иронии, к соцреализму, синтезированному со стилизацией в духе авангарда («Самогон», холст, масло; «Утюг», холст, масло; «Семь слоников», холст, масло; «Холостяцкая трапеза», холст, масло; «Натюрморт с белой трубкой», холст, масло; «Белая кружка», холст, масло; «Телефон», холст, масло)); а кое-где и с импрессионистическим методом («Железный конь», холст, масло). Не чужда ему и пасторальность национального думно-былинного настроя («Мамай и Мамаевна», холст, масло; «Козак», холст, масло), хотя она-то как раз удается ему заметно менее удачно, как в групповом портрете Бориса Гринченко с единомышленниками, который, в отличие от иных работ, скован *Холст, масло* и жесток по манере и мало интересен по цветовому решению.

В. Жиров. «Червовая королева».

Антагонистами таких работ стали холсты в ключе «Червовой королевы» (ил. 3) – более свободные, смелые и экспрессивные и по замыслу, и по комплексу использованных художественных методов. Можно выделить благодаря единству как тематическому, так и технологически целый цикл работ 2014 г., который стал хорошим фундаментом для начала нового периода и в творчестве самого художника, и, вероятнее всего, студенческого ядра «Арт-пространства», будущих художников, для

которых лучший пример для подражания – экспериментатор. Это своего рода «sea-цикл», серия работ, в которых живописец ядром делает изображение рыбы или какого-то иного обитателя водной, чаще морской, стихии. Главное их достоинство – эксперименты с фактурами. Художник использует фактуру, вводит в композицию дополнительные предметы (фрагменты веревок, ключи или их оттиски, ракушки, плакетки), фактически пишет по рельефу. Для классической системы обучения такие эксперименты, конечно, не претендующие на новое слово в искусстве, поскольку были в ходу у многих мастеров в течении не одного десятилетия, весьма полезны – они дают будущему художнику возможность попробовать свои силы в новых для себя техниках, дают опыт и укрепляют «ремесленную» выучку. В такой манере выполнены «Краб» (ил. 4), «Японские карпы», «Консерватизм» (ил. 5), «Форель», «Рыбы», «Камбала», «Лист бумаги», «Раковина», немного выпадающий по стилевым характеристикам, но все же вписывающийся в общую линию «Сон дракона». Не трудно догадаться, что эта манера, довольно свободная и дающая поле для экспериментаторства, порождает и желание наследования, что выражается в работах студентов (дипломная картина студента В. Моркочана «Птица-феникс», явно созданная под влиянием манеры В. Жирова, ил. 6).

В. Жиров. «Краб». Холст, масло

В. Жиров. «Консерватизм». Холст, масло

В. Морчочан. «Птица-феникс». Холст, масло

Каждый из художников киевского «арт-пространства», занимающийся преподавательской работой, пожалуй, сочетает в себе все необходимые черты для того, чтобы со временем создать «арт-школу». Главное – чтобы это пространство для экспериментаторства находило отклик и не наталкивалось на «мотив стены», притягивало творческую молодежь и питало ее энергией, получая поддержку взамен.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Институт проблем современного искусства. – Электронный ресурс. – Режим доступа: http: // www.mari.kiev.ua
2. Романенкова, Ю. Теоретические штудии Арт-личности: цель, средство результат / Ю. Романенкова // Материалы всероссийской научно-практической конференции [Художественное образование: история и современность] – (Нижний Тагил, октябрь 2014 г.). – С. 279–284.
3. Романенкова, Ю. Лидеры и аутсайдеры современного художественного образования Украины. Дизайн. Искусствоведение. Реставрация / Ю. Романенкова // Материалы II Международной научной конференции [Искусство Евразии – на перекрестке культур проблем регионального искусствознания)] – (Уфа, 15 октября 2013 г.). – С. 130–133.
4. Романенкова, Ю. «Индивидуальный маршрут» как доминирующий компонент высшего профессионального образования современной Украины / Ю. Романенкова // Матеріали Міжнародної наукової конференції [Освіта і наука в Україні]. – (Дніпропетровськ, 21–22 червня 2013 року). – С. 154–156.

Сініла А. М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АБ АТРЫБУЦЫІ «ЖАНОЧАГА ПАРТРЭТА (ГРАФІНІ ПАТОЦКАЙ) СА ЗБОРАЎ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦКАГА МУЗЕЯ БЕЛАРУСІ

У Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь сярод твораў рускай арыгінальнай графікі захоўваецца партрэт маладой дамы ў капялюшыку з вэлюмам, у сукенцы светлага сіняга колеру з чорнай карункавай манцільяй [1] (гл. іл. 1). Аўтар малюнка – прыдворны мастак рускага імператарскага дому ў 1859–1873, і 1884–1906 гадах, венгерскага паходжання Міхай Зічы, які прыехаў у Расію ў 1847 годзе.

Лёс гэтага твора даволі складаны. Малюнак з'яўляецца адным з нешматлікіх, цудам ацалелых

экспанатаў, якія былі вывезены з карцiннай галерэі Мінска падчас другой сусветнай вайны, а потым вернуты [2]. Пры пэўнай эскізнасці работы, «Жаночы партрэт» цалкам завершаны станковы твор. Фігура жанчыны паказана ў профіль, твар у тры чвэрці ўлева. Акцэнтаваны малюнак вачэй, броваў, вуснаў. Падрабязна прамаляваны вэлюм і карункавая манцілья. Як правіла, у акварэлі М. Зічы працаваў на грунтаванай паперы, партрэт з калекцыі НММ РБ выкананы на звычайным аркушы.

У Дзяржаўную карцінную галерэю БССР (1939–1957), цяпер НММ РБ, малюнак быў перададзены ў 1939 годзе з Гомельскага гістарычнага музея, створанага на аснове гомельскіх збораў князёў Паскевічаў [3] (гл. іл. 2). З вопісу маёмасці за 1891 г. вядома, што партрэт графіні Патоцкай аўтарства М. Зічы, знаходзіўся ў Гомельскім замку, уладальнікам якога быў князь Варшаўскі, граф Фёдар Іванавіч Паскевіч-Эрыванскі. Акрамя малюнка работы М. Зічы, у калекцыі сям'і Паскевічаў, захоўваліся фотаздымак і эмалевы партрэт графіні Патоцкай у залатым медальёне. Фотаздымак, як і малюнак графіні Патоцкай, знаходзіліся ў асабістых пакоях князя. На жаль нідзе не названа поўнага імя або хаця б ініцыялы намаляванай дамы. У вопісе лаканічна пазначана – графіня Патоцкая [4].

Дадзены артыкул спроба аўтара даведацца імя і біяграфію партрэтаванай асобы.

Наяўнасць некалькіх партрэтаў графіні Патоцкай, у зборы Гомельскага замку, дазваляе меркаваць, што кн. Паскевічы былі добра знаёмы з прадстаўнікамі шматлікай сям'і Патоцкіх.

Напачатку 1857 г. генерал-ад'ютант князь Фёдар Іванавіч Паскевіч-Эрыванскі набыў у Пецярбурзе на Англійскай Набярэжнай, 8 – будынак за 150 тысяч рублей у Аляксандры Станіславаўны Патоцкай. З гэтага часу асабняк «в итальянском вкусе» стаў рэзідэнцыяй Паскевіча. Суседні дом належаў Ірыне Іванаўне Варанцовай-Дашковай, якая выйшла замуж за князя Ф. І. Паскевіча ў 1853 годзе [5].

Польскі гісторык Ганна Відацка піша: «Аляксандра Патоцкая, вядомая як Александрына (1818–1892), нарадзілася ў Пецярбурзе і была адзіным дзіцём тайнага саветніка Станіслава Сепціма Патоцкага і Катаржыны Браніцкай. Выхоўвалася ў цёткі – Сафіі Аўгустовай Патоцкай у Белай Царкве, Пецярбурзе, Кшэшовіцах. Аляксандра Патоцкая заставалася пад апекай імператара Мікалая-І. У 1840 годзе выйшла замуж за свайго кузэна Аўгуста Патоцкага» [6].

На першы погляд менавіта Аляксандра Патоцкая можа быць адлюстравана на творы з калекцыі НММ РБ. Аднак, параўнанне дамы, на малюнку Міхая Зічы і партрэтаў Аляксандры Патоцкай, сведчыць не на карысць апошняй. На час стварэння партрэта, Аляксандры Патоцкай было больш за 40 гадоў, графіня Патоцкая, намаляваная М. Зічы, выглядае маладзей. Таксама можна адзначыць не супадзенне колеру валасоў і вачэй (гл. іл. 3).

Пры параўнанні партрэтаў іншых дам гэтага часу, з прозвішчам Патоцкая, выявілася падабенства паміж Кацярынай Патоцкай з Браніцкіх і графіняй Патоцкай на малюнку М. Зічы (гл. іл. 4, 5).

Пра Кацярыну Патоцкую вядома наступнае: нарадзілася 10 снежня 1825 г. у Лубомлі. Дачка генерала, тайнага саветніка Уладзіслава Браніцкага, удзельніка шматлікіх бітваў, узнагароджанага вышэйшымі расійскімі ардэнамі і Ружы Патоцкай. У 1847 г. Браніцкая выйшла замуж за Адама Юзэфа Матэвуша Патоцкага. Збірала творы мастацтва і фінансавала навуковыя працы прафесараў Ягелонскага Універсітэту. Памерла 20 верасня 1907 г. у Кшэшовіцах [7].

Узнікае пытанне: ці былі знаёмыя кн. Паскевічы з Кацярынай Патоцкай? Адказ на яго можна знайсці ў перапісцы роднай сястры Кацярыны – Элізы Красінскай з Браніцкіх. Эліза Красінская піша пра кн. Фёдара Іванавіча Паскевіча і яго жонку ў сваіх лістах адрасаваных Аляксандры і Кацярыне Патоцкім. У лісце ад 7 чэрвеня 1863 г. да Кацярыны Патоцкай Эліза Красінская называе князя Фёдара Паскевіча – кузэн [8]. Збігнеў Судольскі на старонках кнігі пра Элізу Красінскую і яе асяроддзе – «W błękitnym kręgu», неаднаразова згадвае князёў Паскевічаў. 21 кастрычніка 1853 г. князь Іван Паскевіч арганізаваў прыём у Варшаўскім замку на які Красінскія былі асабіста запрошаны [9, с. 249]. 17 жніўня 1853 г. перад ад'ездам з Урсынава Эліза Красінская наведала княгіню маршалкавую Паскевіч. Пані Красінская паведаміла ёй пра спадзяваны прыезд у Варшаву Кацярыны Патоцкай са старэйшай дачкой Ружай [9, с. 324]. У 1854 г. Эліза Красінская была разам з княгіняй Елізаветай Паскевіч на лячэнні ў Гайдэльбергу. У лісце ад 24 кастрычніка 1854 г. да Кацярыны Патоцкай, Красінская піша: «Jesteśmy niemal nierozłącznymi towarzyszkami w tej dolinie placzu, która zwie się Heidelberg…» [9, с. 347]. У Гайдэльбергу Елізавета Паскевіч праходзіла лячэбныя працэдуры і Эліза Красінская часта адведвала княгіню [9, с. 354]. Падчас свайго знаходжання ў Бадэне ў лютым 1856 г. пані Красінская атрымала вестку пра смерць князя Івана Паскевіча. Абурэнне яе выклікала стаўленне расійскіх уладаў да ўдавы, якую выселілі з замку перад пахаваннем мужа. Пакрыўджаная Елізавета Паскевіч прыйшла да палацу Красінскіх, дзе ёй выдзелілі пакоі. Пра гэты выпадак Эліза Красінская пісала ў лісце ад 10 лютага да Кацярыны Патоцкай, коратка каментуючы яго «Jakież to rosyjskie!» З лістоў вынікае, Паскевічы былі не толькі ў добрых сяброўскіх стасунках з сем'ямі Красінскіх і Патоцкіх, але і з'яўляліся іх крэўнымі.

Партрэт графіні Патоцкай мог быць намаляваны М. Зічы ў Пецярбурзе. Дубельт Л. В. у сваім дзённіку за 1851 г. апісвае прыезд графаў Браніцкіх у Расію ў сувязі з фінансавымі пытаннямі: «Графы Браницкие в 1850 г. заложили Ольшанскую волость за 286 тысяч рублей. Ныне намерены заложить в Опекунский совет 1812 душ Черкасского уезда за 145 тысяч рублей. Покойный отец, действительный тайный советник граф Браницкий, оставил в Коммерческом банке 670 тысяч рублей ассигнациями, и по духовному завещанию проценты с этого капитала назначались жене его графине Розе Браницкой, а самый капитал сыновьям ее, в том числе и Ксаверию, изгнаннику. Все они потребовали было выдачу им этого капитала, но им в том отказано. В конце 1851 г. графиня Роза Браницкая и сыновья ее, графы Александр, Владислав и Константин Браницкие, и дочь ее, графиня Екатерина Потоцкая, получили из Одесской Коммерческой конторы 250 тысяч рублей серебром. Эта сумма принадлежала к общему капиталу, составляющему всего с процентами 935 739 рублей серебром капиталу, который

оставался в Одесской Банковой конторе после покойного графа Браницкого и по духовному завещанию предоставлен был четырем его сыновьям. Но в 1848 году весь капитал был выдан поверенному графов Браницких Пржесмыскому и в тот же день внесен Пржесмыским обратно в ту же контору, но уже на имя графини Розы Браницкой и сыновей ее, Александра, Владислава и Константина, и графини Екатерины Потоцкой, Ксаверий же Браницкий из сего капитала был исключен. Очевидно, что та сумма, которая приходилась на часть Ксаверия, скрыта и, так сказать, похищена у казны, ибо следовала поступить в казну в числе конфискованного имения. В контракте 1852 года графы Браницкие отдали часть своих имений на содержание других лиц и получили задатки. В их имении обнаружены преступные стихотворения, предосудительные бумаги, запрещенные книги, порох и дробь, перевезенные в Белую Церковь из конфискованного у Ксаверия Браницкого имения. Графы Браницкие находятся все за границей, а изгнанник Ксаверий Браницкий купил близ Парижа значительное имение Монтрезор. Они, несмотря на желание Государя Императора, доселе уклоняются от службы, и только граф Владислав Браницкий служит по выборам уездным предводителем дворянства. Вся их жизнь проходит в праздности, тунеядстве и в поездках за границу. Все это семейство чрезвычайно враждует нашему правительству, и все по внушению графини Розы Браницкой; это женщина самая неблагонамеренная, и мне кажется, что против этого семейства должно принять меры более строгие и менее снисходительные, нежели до сего времени были применяемы…» [10]. Пасля смерці Мікалая-І шмат хто з тых, хто выступаў супраць расійскай улады атрымалі дараванне.

Аднак цалкам магчыма, што малюнак быў створаны і ў Варшаве. Імператар Аляксандр ІІ наведваў Варшаву ўвосень 1858 г. падчас сустрэчы з Напалеонам, Вільгельмам Прускім і вялікім герцагам Саксэн-Веймарскім. Прыехалі таксама Вільгельм Нідэрландскі і Аўгуст Віртэмбергскі. З гэтай нагоды адбыўся вялікі парад войск. Газета «Кур’ер Варшаўскі» паведамляла падрабязна пра гэту падзею. На парадзе прысутнічаў ад’ютант яго імператарскай вялікасці князь Фёдар Іванавіч Паскевіч-Эрыванскі, які таварышаваў Напалеону. Былі тут і прадстаўнікі сям’і Патоцкіх, Браніцкіх і Красінскіх. У «Кур’еры Варшаўскім» напісана: «Po odbytej defiladzie, N. PAN raczył podjechać ku miejscu gdzie stanęły powozy, i tam zatrzymując się przed niemi, rozmawiać tak z JO. XIĘŻNĄ Gorczakow NAMIESTNIKOWĄ Królestwa, jako też i z Hrabiną Augustową Potocką, której towarzyszyły: Hrabina Branicka, Hrabina Zygmuntowa Krasińska i Hrabina Adamowa Potocka» [11]. Міхай Зічы быў на той час мастаком блізкім да рускага двара і мог суправоджваць імператара ў яго візітах. Гэта версія патрабуе далейшых росшукаў.

Партрэт графіні Патоцкай, М. Зічы з калекцыі НММ РБ датуюць 1860-мі гадамі. Датыроўку малюнка можна ўдакладніць. Вядомы маскоўскі прафесар Раіса Кірсанава, піша: «Зичи сомнений не вызывает по дате 60-х годов, но это не траур, а одеяние замужней дамы. Полутраур был с середины 1850-х в большой моде в том смысле, что хроникеры из модных журналов писали, что нарядные дамы выглядят как в полутрауре (это начиная с 1852 г.) по цвету. Зичи, конечно может быть раньше по силуэту, после 1855 г., вплоть до начала 1860, когда кринолин исчезает» [12]. Фотаздымкі Кацярыны Патоцкай другой паловы 1850-х пачатку 1860-х, сведчаць, што графіня маючы ўзрост каля 30–33 год, выглядала вельмі маладой [13] (гл. іл. 6).

Зыходзячы з усяго вышэй згаданага, мы можам выказаць меркаванне, што на малюнку Міхая Зічы выўлена графіня Кацярына Патоцкая з Браніцкіх. Верагодна, партрэт мог быць выкананы ў Пецярбурзе або Варшаве. Малюнак можна датаваць пасля 1855 да пачатку 1860-х. Хутчэй за ўсё адразу ж пасля выканання малюнка, партрэт быў падораны князю Паскевічу.

ЛІТАРАТУРА

1. НХМ РБ М. А. Зичи. Женский портрет. (Графиня Потоцкая?). 1860-е

Бумага, цветной карандаш, итальянский карандаш, гуашь, белила. 50,8х38,2. Слева внизу едва заметно подпись карандашом: Zichy. Поступил в 1960 из БГМИВОВ в порядке возвращения имущества, до Великой Отечественной войны принадлежавшего Государственной картинной галерее БССР. Инв. № РГ – 643.

2. Акт выдачи экспонатов из Белоруского государственного музея истории Великой Отечественной войны от 23.05.1960 (в порядке возвращения довоенных фондов), № по описи – 123, инвентарный – 2216 Худ. Зычи. Портрет женщины, бум. пастель, цв. кар. 51х38.

3. Произведения изобразительного искусства, принадлежавшие Гомельскому музею и переданные в 1939 году Минской картинной галерее. Опись № 3-КП – 453, Опись № 4-КП – 205. Портрет (поясной) графини Потоцкой, эскиз худ. Зичи, уголь, 52х40. // Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь. З гісторыі даваенных збораў. Страты і вяртанні. Дакументы і фотаздымкі. Віртуальная выстаўка [Электронны рэсурс]. – Электрон. дан. (1,21 Гб). – Мінск : Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь, ТАА Дзью Поінт, [б. г.]. – 1 электрон. опт. дыск (DVD).

4. Опись наличности Гомельского Замка Светлейшего князя Варшавского, графа Ф. И. Паскевича-Эриванского. 1891 г. Аўтар выказвае шчырую падзяку супрацоўнікам музея Гомельскага палацава-паркавага ансамбля Літвінавай Таццяне Фёдараўне і Шода Таццяне Аляксееўне за магчымасць азнаёміцца з вопісам маёмасці.

5. Интернет-ресурс: www.gradpetra.info/?p=hist_hom&des…rn… – Россия. Английская наб. дом 8 –История недвижимости С-Петербурга.

6. Интернет-ресурс:http: // www.wilanow-palac.pl/hrabina_augustowa.html Перевод с польского Анатолия Сумишевского.

7. Интернет-ресурс:.pl.wikipedia.org/wiki/K. Katarzyna Potocka (1825–1907)

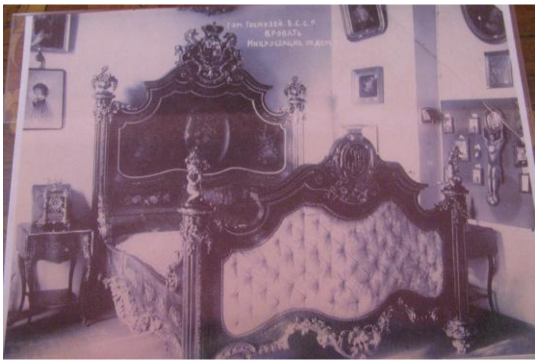
8. Świadek epoki. Listy Elizy z Branickich Krasińskiej z lat 1835–1876. Tom 3 czerwiec 1853-lipiec 1863 (listy nr. 920–1539). Z rękopisu odczytal, wybral, skomentowal i wstępem opatrzyl Zbigniew Sudolski. przekl [z fr.] Urszula Sudolska. Wydawnictwo Ancher. Warszawa, 1996. List do Katarzyny Potockiej od 7 czerwca 1863 г. № 1538. – С. 428. За дапамогу ў атрыманні звестак аўтар выказвае шчырую падзяку кандыдату гістарычных навук Лабко Аксане Анатольеўне, Украіна.

9. W błękitnym kręgu: opowieść o Elizie z Branickich Krasińskiej i jej środowisku/Zbigniew Sudolski; Wydawnictwo Wyźsza Szkola Humanistyczna imienia Aleksandra Gieysztora w Pultusku. Wydzial Filologii Polskiej. Pultusk. 2004. S. 695.

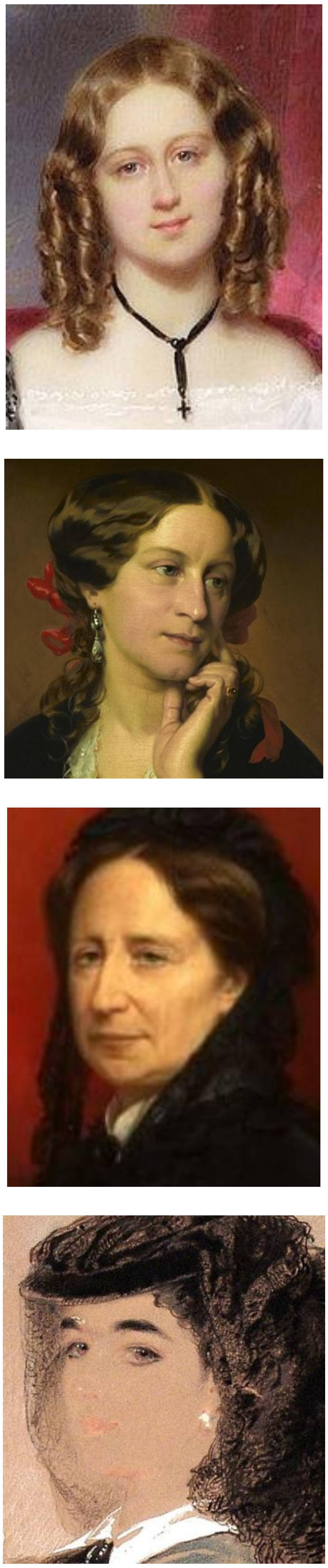
10. Дубельт Л. В. Дневник 1851 г. // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. – М. : Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 1995. – С. 142–304. – [Т.] VI.

11. Kurjer Warszawski/[red. Karol Kucz]. 1858, nr 259 + dod.
12. За дапамогу (кансультацыя па адзенню графіні Патоцкай –маскоўскага прафесара Раісы Кірсанавай) аўтар выказвае шчырую падзяку кандыдату гістарычных навук Лабко Аксане Анатольеўне, Україна.
13. Чернецький Е. Браницькі. Выд. О. Пшонківський. Біла Церква, 2011. – С. 393.

1. Зічы Міхай (Міхаіл Аляксандравіч). 1827–1906.
Партрэт графіні Кацярыны Патоцкай з Браніцкіх(?). 1855 – пач. 1860-х.
Папера, каляровы аловак, італьянскі аловак, гуаш, бяліла. 50,8x38,2.
НММ РБ Інв. № РГ-643.



2. Даваеннае фота экспазіцыі Гомельскага дзяржаўнага музея БССР. Партрэт графіні Патоцкай знаходзіцца злева над столікам.



3. Параўнанне выяў Аляксандры Патоцкай і дамы з малюнка М. Зічы

4. Франц Вінтэрхальтэр.
Партрэт Кацярыны Патоцкай з Браніцкіх. 1854 г.
Варшаўскі Нацыянальны музей.

5. Параўнанне выяў графіні Кацярыны Патоцкай на партрэтах і дамы на малюнку М. Зічы.

6. Фотаздымкі графіні Кацярыны Патоцкай з дзецьмі. Каля 1857 г.
Аўтар Э. Дзіздэры.

Сяліцкі А. Л.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЧАЛАВЕК І ПРЫРОДА Ў МАСТАЦКІМ ПЕЙЗАЖЫ ПЕРШАЙ ТРЭЦІ XX СТАГОДДЗЯ НА МАТЭРЫЯЛЕ ТВОРАЎ П. А. ФІЛОНАВА І М. А. ЗАБАЛОЦКАГА

Ва ўмовах паскоранага тэмпу жыцця ў Навейшым часе традыцыйныя ўзаемасувязі ў сістэме «чалавек-свет» пачалі набываць новыя варыянты. Усё больш павялічвалася ўдзельная вага «нежывой» прыроды, зменёнай чалавекам дзеля задавальнення ўласных жыццёвых запатрабаванняў. Узрастала роля антрапагеннага фактару ў планетарных працэсах. Паступовая глабалізацыя ў розных сферах грамадскага і сацыякультурнага жыцця ў сукупнасці з вышэй азначанымі фактарамі знайшла адлюстраванне і ў спецыфіцы філасофскага і мастацкага мыслення. Выспявала неабходнасць новага погляду на чалавека і яго месца ў свеце, што вымагала адпаведнага асэнсавання ролі прыроды ў фарміраванні грамадскіх ідэалаў.

Імкненнем ахапіць жыццё ва ўсёй яго зменлівасці і разнастайнасці, адлюстраваць новае разуменне прыроды і, адпаведна, сутнасці мастацтва ў значнай ступені вызначалася развіццё літаратуры і жывапісу ў першай трэці XX стагоддзя. Не менш актыўнымі, чым у Еўропе, гэтыя працэсы былі і ў культурнай прасторы Расіі. Першая сусветная вайна, рэвалюцыя 1917 года, карэнныя сацыяльныя змены былі тым асяроддзем, у якім ішло выспяванне новых мастацка-творчых прынцыпаў. Адным з такіх вектараў развіцця стала «аналітычнае» мастацтва П. А. Філонава (1883–1941). Мастак, ідучы ад прынцыпаў кубізму, імкнуўся «атам» за «атамам» канструяваць «цела» карціны. Ускладніўшы кубістычны метад прынцыпамі «арганічнага росту» і «зробленасці» («сделанности»), П. А. Філонаў імкнуўся, каб мастацкія формы, раскладзеныя на шматлікія элементы, сваімі варыяцыйнымі асацыятыўнымі камбінацыямі стваралі ўражанне бясконцых пераўвасабленняў. Выдзяляючы ў якасці модуля пэўныя першаэлементы, мастак ішоў ўслед за логікай працэсаў росту ў прыродзе, у якой развіццё пачынаецца з самай малой часціны. Гэта была свайго роду спроба сінтэзу навукі і мастацтва, бо сам мастацкі прынцып станавіўся метадам даследавання прыродных формаў. Невыпадкова, што жывапісец называў сябе «мастаком-даследчыкам». Як атамы ў фізічным свеце складаюць аснову бясконцай разнастайнасці матэрыі, так і «атамы» карцін П. А. Філонава фарміруюць мікракосмас, у якім у адно цэлае злітыя самыя розныя прыродныя формы – людзі, жывёлы, расліны. Гэта выразна бачна ў «пейзажных» палотнах «Кветкі сусветнага росквіту» (1915), «Формула Космасу» (1918–1919), «Белая карціна» (1919), «Формула вясны» (1925) і інш. Разнастайныя спалучэнні колеравых «атамаў» асацыятыўна групуюцца ў формы дрэваў, вуліц, дамоў, касмічных целаў. Метамарфозы структурных элементаў твораў, якія адбываюцца ў працэсе іх сузірання, ствараюць і пачуццё руху, тым самым дапаўняючы ілюзію трохмернага прасторавага кантынуума тэмпаральным кампанентам. У гэтым святле кожная названая карціна выступае свайго роду мадэллю сусвету, не адлюстраваннем прыроды, а, хутчэй, увасабленнем першапрынцыпаў яе быцця, тых законаў, што кіруюць фізічнымі працэсамі. Гэтая смелая спроба зазірнуць у таямніцы прыроды (ў тым ліку і яе часціны – чалавека) і выразіць яе сутнасць нагадвае, хутчэй, задачу вучонага, а не мастака, што па-свойму адлюстроўвала духоўную сітуацыю часу – эпоху дэсакралізацыі былых духоўных каштоўнасцяў і ўсталявання новых, атэістычна-сцыентысцкіх. П. А. Філонаў бачыць свет як у акуляры мікраскопа, максімальна набліжана, і праз гэты гранічны аналіз формаў і з’яваў рэальнага жыцця імкнецца сродкамі мастацкай-вобразнай выразнасці скласці сваю сістэму, свой космас, даць уласны сінтэз разрозненым фактам. Мастак імкнецца наблізіцца да першаасноў быцця, знайсці іх «формулы», каб вярнуць мастацкай творчасці здольнасць да пазнання свету і чалавека. Гэтым тлумачыцца і адчуванне касмічнага маштабу філонаўскіх твораў, у якіх адлюстроўваецца анатомія росту сусвету, выспявання формаў матэрыі. Спалучэнне навуковага і мастацкага метадаў было, як адзначае В. М. Альфонсаў, спробай «выразіць нейкае метафізічнае адзінства свету праз крайні аналіз» [1, с. 200]. Аднак пры гэтым свет драбніцца на асобныя мікрасветы, кожны з якіх існуе аўтаномна, што ўскладняе ўспрыняцце агульнай цэласнасці палотнаў, робіць межы магчымых камбінацыйных сувязяў элементаў бясконцымі. Магчыма, у гэтым знайшла адлюстраванне спецыфіка часу, калі жыў П. А. Філонаў. У эпоху нівеліравання ўсяго прыватнага, асабістага ў грамадстве мастак імкнуўся захаваць у сваіх карцінах каштоўнасць самай малой плошчы жыццёвай прасторы, даць індывідуальнае быццё кожнаму атаму матэрыі. Засяроджанасць на гэтай задачы, імкненне стаць роўным прыродзе ў тварэнні формаў абумоўлівае акцэнтуацыю не на цэлым, а на асобным.

Блізкая па сваёй унутранай сутнасці да мастацтва П. А. Філонава ранняя творчасць М. А. Забалоцкага (1903–1958). Паэт імкнецца да праўдзівай перадачы адчування агульнага быцця прыроды і чалавека, што знайшло адлюстраванне, напрыклад, у ягоных творах «Стоўбцы» (1929), «Перамога земляробства» (1931), «Ладзейнікаў» (1932–1947). М. А. Забалоцкі спрабуе зразумець тыя сілы, якія дзейнічаюць у прыродзе, складаюць аснову яе бясконцых працэсаў і ўзаемасувязяў. Гэта вымушае яго максімальна «наблізіць» аб’ект вывучэння, прааналізаваць ягоную будову, каб потым зразумець месца і ролю, якую той займае ў сістэме агульнага цэлага – прыроднага света:

> Трава пред ним предстала
> Стеной сосудов. И любой сосуд
> Светился жилками и плотью. Трепетала
> Вся эта плоть и вверх росла, и гуд
> Шел по земле [2, с. 188].

Карціна мікрасвету, адлюстраваная ў гэтых радках з паэмы «Ладзейнікаў», паўстае цэлым космасам, жыццё якога напоўнена ўласным сэнсам і працякае па сваіх законах. Як і ў П. А. Філонава, у М. А. Забалоцкага адзінкавае мае больш пэўны анталагічны статус, чым цэлае. У перыяд станаўлення новых культурных каштоўнасцяў традыцыйныя духоўныя арыенціры страцілі сваю генералізуючую функцыю, і невыпадкова, што творцы імкнуліся ўбачыць свет наноў,

адштурхнуцца ад непасрэднай дадзенасці феноменаў свядомасці і праз аналіз іх узаемасувязяў узысці да адлюстравання агульнай карціны быцця. У В. Хлебнікава (1885–1922) ў вершы «Я і Расія» (1921) таксама паказаны шэраг узаемных упадабненняў мікра- і макрасветаў. Аднак сама стыхійнасць аўтарскага пачуцця, увасобленнага ў тэксце, аб'ядноўвае і стварае агульную цэласную карціну непарыўнай сувязі лёсу чалавека і соцыўма, шырэй – усяго існуючага:

А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачовые ткани.
Гражданки и граждане
Меня – государства
Тысячеоконных кудрей толпились у окон [3, с. 149].

Кожны атам чалавечага цела становіцца бясконцым і самазавершаным універсумам, у якім ідзе несупынны працэс станаўлення жыццёвых формаў – «гражданок» і «граждан». Па сутнасці, выведзеныя паэтам вобразы («зеркальный небоскреб волоса», «скважина города тела», «государства тысячеоконных кудрей») ад антрапаморфных перацякаюць у пейзажныя, набываючы тым самым надзвычай высокую ступень абагульненасці і сэнсавай глыбіні. «Пульсацыя» ад дэталі да агульнай карціны сусветнага маштабу, заснаваная на раскаванасці аўтарскіх пачуццяў («пала темницы рубашка»), свабодзе творчага ўяўлення, для якога няма ніякіх абмежаванняў («дал солнце народа Меня!»), успрымаецца арганічна і, на ўзроўні перш за ўсё эмацыянальным, цэласна.

М. А. Забалоцкі ў сваёй творчасці паступова ішоў да сінтэзу, да выпрацоўкі цэласнага погляду на свет. Герой паэмы «Ладзейнікаў» адчувае першародную вітальную сілу прыроды, праявы якой ён заўважае ўсюды, і імкнецца ўбачыць у жыцці прыроды рацыянальныя асновы, якія б маглі даць яму цэласную карціну быцця. З аднаго боку, ён разумее, што прыродзе ўласцівая ўнутраная гармонія:

И все чудесное и милое растенье
Напоминало каждому из нас
Природы совершенное творенье,
Для совершенных вытканное глаз [2, с. 189].

Аднак герой не можа ўсвядоміць галоўнага: якая мэта закладзена ва ўсіх метамарфозах прыроднага свету? Ён адчувае кагнітыўны дысананс, калі на шляху да разумення гармоніі прыроды сутыкаецца з наступным:

Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшаяся адом,
Свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы [2, с. 190].

У свядомасці Ладзейнікава не сумяшчаюцца ў адно цэлае прыродныя працэсы энтрапіі і негантрапіі. Ягонае шчырае захапленне хараством прыроды, абумоўленае інтуітыўным перажываннем агульнай гармоніі, патрабуе адпаведнага рацыянальнага парадку:

Природы вековечная давильня
Соединяла смерть и бытие
В один клубок, но мысль была бессильна
Соединить два таинства ее [2, с. 190].

У творы выразна ставіцца праблема пошуку сінтэзу двух пачаткаў у пазнанні свету: інтуітыўнага і рацыянальнага. Выхад паэт бачыць у пераўтваральнай дзейнасці чалавека, што абумоўлена ў пэўнай ступені сучаснай М. А. Забалоцкаму сацыякультурнай рэчаіснасцю, калі ішлі актыўныя працэсы змянення прыроды ў адпаведнасці з запатрабаваннямі грамадства. Да філасофскага асэнсавання тэмы пакарэння прыроды чалавекам паэт будзе і ў далейшым звяртацца неаднаразова (вершы «Поўнач», 1936; «Сядоў», 1937). Эпоха паскоранага індустрыяльнага развіцця не магла не накласці свой адбітак на погляды творцы. Прырода набывала сваю завершанасць і вышэйшую мэту ў выніку свядомага творчага ўздзеяння на яе з боку чалавека:

Разрозненного мира элементы
Теперь слились в один согласный хор,
Как будто, пробуя лесные инструменты,
Вступал в природу новый дирижер [2, с. 192].

Будучыня паказала, што адсутнасць меры ва пераўтваральным уздзеянні чалавека на прыроду прывядзе да антрапагенных катастрофаў, у выніку якіх экалагічная сітуацыя на планеце набудзе крызісны характар. Магчыма, прадчуванне такога выніку кіравання «новага дырыжора» вымушала М. А. Забалоцкага ў далейшым да больш глыбокага пранікнення ў праблему адзінства чалавека і прыроды. В. М. Альфонсаў справядліва адзначыў, што паэту «яшчэ трэба было выйсці на прастору, ахапіць цэлы свет, а значыць, адмежавацца ад самазамкнёных малых «светаў», кожны з якіх пераконваў, *што ён і ёсць мадэль светабудовы*. Не забыць пра іх, <…> але паглядзець на іх з боку і нават звысоку» [1, с. 213]. Ужо ў вершы 1932 года «Ранішняя песня» бачна, як М. А. Забалоцкі імкнецца паглядзець на прыроду з высокай лініі гарызонту, ахапіць яе цэласна, не раздзяляючы на асобныя праявы і факты:

А там, внизу, деревья, звери, птицы,
Большие, сильные, мохнатые, живые,
Сошлись в кружок и на больших гитарах,
На дудочках, на скрипках, на волынках
Вдруг заиграли утреннюю песню,
Встречая нас. И все кругом запело [2, с. 187].

Паэт адчувае «музыку сфер», што гучыць у прыродзе і з'яўляецца выражэннем гарманічнай узаемасувязі ўсіх яе элементаў. Жыццё пачынае разумецца ім як працэс несупыннага станаўлення новых формаў, вечнага колазвароту працэсаў і з'яў прыроды, і ўсведамленне гэтай бясконцай разнастайнасці праяў жыцця паступова вядзе да думкі, што «счастье человечества – бессмертно». Бессмяротнасць чалавека ў прасторах космасу разумеецца М. А. Забалоцкім не толькі абстрактна, але і на фізічным узроўні як ланцуг перараджэнняў, пераход адной формы матэрыі ў іншую. У вершы «Вянчанне пладамі» (1932) паэт піша:

Он был Адам и первый садовод,
Природы друг и мудрости оплот,
И прах его, разрушенный годами,
Теперь лежит, увенчанный плодами [2, с. 187].

Такі погляд на чалавечую бессмяротнасць і ўзаемную сувязь усяго існуючага пераклікаецца з тэорыяй панпсіхізма К. Э. Цыялкоўскага (1857–1935), творчасцю якога паэт захапляўся. Вядомы вучоны і філасаф лічыў, што кожны элемент матэрыі валодае пэўнай ступенню адчувальнасці, г. зн здольнасцю «адчуваць прыемнае і непрыемнае» [4, с. 31.]. Жыццё распаўсюджана ва ўсім космасе, прычым і разумнае таксама. На думку К. Э. Цыялкоўскага, розум «ёсць тое,

што вядзе да вечнага дабрабыту кожнага атама» [4, с. 43]. Атам, які трапляе ў мозг разумнай істоты, жыве яе жыццём, пачуццямі, што з'яўляецца вышэйшай формай існавання матэрыі. Пасля смерці разумнага арганізму атамы існуюць у неарганічнай форме, і гэты перыяд для іх праходзіць як адно імгненне, бо іх адчувальнасць нізкая. Калі атам зноў уваходзіць у структуру мозга арганізма, то ягонае быццё зноў набывае сваю вышэйшую форму. На думку вучонага, «усе гэтыя ўвасабленні суб'ектыўна зліваюцца ў адно суб'ектыўна-бесперапыннае прыгожае і бясконцае жыццё» [4, с. 47]. Відавочна, што разуменне каштоўнасці самой малой плошчы жыццёвай прасторы ў дачыненні да агульнага цэлага аднолькава было характэрна як для навукі, так і для мастацкай творчасці. У паэзіі М. А. Забалоцкага назіраецца рух ад успрыняцця свету як калажа розных праяваў да асэнсавання быцця прыроды і чалавека як цэлага, адзінага ў многіх формах. Паэт ідзе ад максімальнай набліжанасці, характэрнай для філонаўскага «мікраскопу», да «лунання» над зямлёй. У гэтым ён набліжаецца да творчасці П. Брэйгеля (1525–1569). Як і ў нідэрландскага майстра, у М. А. Забалоцкага чалавек, з аднаго боку, з'яўляецца часткай прыроды, зліты з ёю, а з другога, выступае цэнтрам пейзажа – у ім сканцэнтраваны працэс засяроджанага сузірання, галоўная думка творца.

Такім чынам, у эпоху актыўнай і, нярэдка, бязлітаснай эксплуатацыі прыродных рэсурсаў, сацыяльна-палітычных катастрофаў мастацкая культура здолела даць альтэрнатывы расшчэпленай свядомасці сучасніка, ягонай духоўнай адасобленасці ад прыроды. У жывапісе П. А. Філонава, паэзіі М. А. Забалоцкага, філасофіі К. Э. Цыялкоўскага выразна адлюстравана ўсведамленне цэласнасці светабудовы, адзінай прыроды ўсяго існуючага і ўнікальнасці чалавека, здольнага да пераўтварэння свету, выяўляючы праз гэта сваю прыродную і над-прыродную існасць.

ЛІТАРАТУРА

1. Альфонсов, В. Н. Слова и краски / В. Н. Альфонсов. – СПб. : САГА, Азбука-классика, Наука, 2006. – 320 с.

2. Заболоцкий, Н. А. Полное собрание стихотворений и поэм : избранные переводы / Н. А. Заболоцкий. – СПб. : Академический проект, 2002. – 768 с.

3. Хлебников, В. Творения / В. Хлебников. – М. : Сов. писатель, 1987. – 736 с.

4. Циолковский, К. Э. Монизм вселенной / К. Э. Циолковский // Грёзы о Земле и небе: антология русского космизма. – СПб. : Худож. лит., 1995. – С. 30–55.

Христолюбова Т. П.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

Д. ДЕРКОВИЧ И К. ПЕТРОВ-ВОДКИН. О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СТИЛЯ

Исторически сложилось, что для Запада Центральная и Восточная Европа всегда была культурной периферией, в изобразительном искусстве которой видели лишь имитации западных работ. Однако уже в конце XIX столетия связи между Западной и Центральной, а также Восточной Европой начали терять свой односторонний характер. В 20–30-е годы, вслед за Октябрьской революцией в России и получением независимости центральноевропейскими странами «творческий характер деятельности достиг в результате художественного и интеллектуального опыта наивысшей точки своего развития» [11, с. 37]. В первую очередь значительный вклад Центральная и Восточная Европа внесли в изобразительное искусство. Сегодня можно констатировать пробуждение интереса исследователей к искусству данного европейского региона в целом и к венгерскому искусству в частности, поскольку в истории художественных связей этого государства с Россией все еще остается много незаполненных лакун и забытых имен, влияние которых на художественную культуру следует переосмыслить.

В первые десятилетия XX века венгерское изобразительное искусство переживало подъем. Во многом это было обусловлено тем, что Будапешт еще на рубеже XX–XIX веков стал крупным культурным центром, притягивавшим к себе поэтов, писателей, художников и критиков из периферийных венгерских городов. По справедливому замечанию Ю. Сабо, «Будапешт приобретал статус европейского художественного центра по мере того, как представители отдельных художественных групп получали возможность выставлять свои картины и на Западе» [7, с. 192]. Это дало возможность западной художественной общественности познакомиться с достижениями живописи венгерских художников. Этот контакт с западной культурой, впрочем, не был односторонним. Одновременно и на будапештских выставках появлялись картины «художников европейского уровня» [7, с. 192]. В 1910–1920-е годы венгерское искусство смогло выйти на международную арену, «предложив свой вариант экспрессионизма, кубизма, конструктивизма» [8, с. 214].

Именно в этот период во многом под воздействием круга Кароя Кернштока и объединения «Восьмерка» происходит профессиональное становление талантливого и самобытного художника Дьюлы (Дюлы) Деркович (1894–1934) и создается большинство его живописных и графических работ. Родившийся в Сомбатхее в многодетной семье столяра Д. Деркович прожил там до двадцатилетнего возраста, обучаясь ремеслу своего отца. Затем в 1914 году ушел добровольцем на фронт, где был дважды ранен, а также заболел туберкулезом. Возвратившись в 1916 году на родину, он поселяется в Будапеште, где впервые начинает посещать изостудии. В 1918 году он записывается в Свободную школу венгерского живописца Кароя Кернштока, а лето 1919 года «проводит в кругу своих друзей в художественной колонии, <…> в поместье Нергешуйфалу и руководимой К. Кернштоком» [1, с. 40]. Здесь же он познакомился со своей будущей супругой, подрабатывавшей натурщицей. Однако после политических катаклизмов (16 ноября 1918 года Венгрия была провозглашена народной республикой, но уже в августе следующего года республика пала в результате мятежа, повлекшего за собой восстановление монархии) художественную колонию ликвидировали, и художнику пришлось продолжить свою полную тягот жизнь в Будапеште, что нашло отражение в остро социальных темах его большинства его работ. Большую часть своей жизни художник был вынужден прожить в нищете и в условиях постоянно обостряю-

щейся болезни (туберкулеза легких), из-за которой он и ушел из жизни в возрасте 40 лет.

Большинство произведений Д. Дерковича проникнуты социальным пафосом. Свои темы и образы он «черпал из бурлящих вокруг него убогих будней» [10, с. 92]. По мнению Ж. Д. Фехера, «на материале его полотен можно изучать законы декоративно-экспрессивного построения картин, напряженность рассекающих друг друга мотивов, структурную обоснованность многогранности подхода, необычайную символику элементов действительности, краски и фактуру, образующие органическое единство с содержанием, суггестивность первого плана, идейно-композиционную логику одновременного действия, драматическую монументальность» [9, с. 19]. По справедливому замечанию М. Коваловски, «страсть личности увлекает Дерковича в сферу лозунгов социальной критики и иллюстративных изображений: внутренняя динамика его композиций питается не только пылкостью социальной критики, но и в первую очередь интенсивностью художественных переживаний» [10, с. 92]. В 1923–1926 годах проживавшего в Вене художника коснулось влияние экспрессионизма. Структура его полотен усложнилась, а эмоциональное напряжение увеличилось в разы. С этих пор в его работах усложняется пространственная структура. «Как при монтаже, – пишет М. Коваловски о его работах, – перед глазами зрителя нагромождающиеся друг на друга мотивы неожиданно вырисовываются из разнообразных перспектив, но в процессе переживания и рисования различные элементы сливаются в единое целое» [10, с. 92].

Стоит отметить, что похожими определениями наделяют исследователи и картины русского и советского художника Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина (1878–1939), имевшего в чем-то схожую со своим венгерским коллегой по цеху судьбу. Родившемуся в семье сапожника, в провинциальном городе Хвалынске Саратовской губернии, К. Петрову-Водкину также пришлось приложить огромные усилия, чтобы развить свой талант и стать художником. Рассуждая об особенностях пространственных построений на картинах К. Петрова-Водкина, Л. В. Мочалов утверждает, что художник «не расщепляет предмет подобно кубистам или футуристам, но он в какой-то мере «расщепляет» пространство» [5, с. 330]. По мнению этого исследователя, картины К. Петрова-Водкина часто строятся на основе так называемого «монтажа впечатлений», который осуществляется художником в трехмерном пространстве: «мастер словно бы соединяет, сплавляет между собой под разными углами прозрачные глыбы льда с застывшими в них фигурами» [5, с. 330].

Для произведений К. Петрова-Водкина характерно наличие не вертикальных, но диагональных линий, контрастных между собой. Благодаря им пространство в его картинах даже сравнивали с палубой раскачивающегося на волнах корабля [5, с. 324]. Однако похожую ситуацию можно наблюдать и в работах Д. Дерковича. Здесь можно вспомнить такие его произведения как «Моряки» (1925), «Шарманщица (Бродячий глотатель огня)» (1927), «Мост зимой» (1933), и др. Объединяет художников и усложненная пространственная организация фона, использование в качестве него других картин, уводящих зрительский взгляд в свои глубины.

Нередко люди и предметы на картинах Д. Дерковича написаны в необычном ракурсе, как при точке зрения сверху, в качестве характерного примера чему можно привести картину «Я и моя жена» (1927). «На переднем плане сидит жена Дерковича Виктория, читая книгу, напротив нее и зрителя стоит художник, с левой стороны – полотно, над которым работает наш мастер. Большой массивный шкаф, закрывающий задний план, принимает линию наклоненного полотна и кажется, что шкаф падает вправо» [6, с. 13], – писал об этой картине Г. Э. Погань.

В 1922 году Д. Деркович пишет картину «Тайная вечеря», посвященную старшему брату художника, Йене, который, будучи членом коммунистической партии Венгрии был вынужден бежать после изменения власти в стране в итоге монархического мятежа. «Вокруг скудной трапезы собрались очень похожие друг на друга мужчины аскетической внешности. Их меланхолическое молчание выражает чувство потрясения, переживаемое апостолами перед расставанием, стеснение, охватывающее уходящих на пороге неизвестного будущего. Трактованный в стиле кватроченто холмистый пейзаж создает для грустной сцены фон, полный щемящей тоски, – как будто мир не разрешает человеку ничего, кроме безмолвного примирения» [6, с. 10], – так писал об этой картине Г. Э. Погань.

В контексте «Тайной вечери» Д. Дерковича хотелось бы вспомнить полотно К. Петрова-Водкина «После боя» (1923), созданное примерно в это же время. Сюжет этой картины отсылает зрителя к событиям гражданской войны в России (1917–1922). На переднем плане мы видим трех красноармейцев, сидящих за столом. Задним же планом картины выступает пространство синего фона, на котором изображена иная монохромная композиция, изображающая гибель бойца на поле сражения. Композиционное расположение фигур, идея жертвы, выраженная в погибающем воине, и высокая одухотворенность произведения в целом позволяют выявить в данной картине связь с иконографическим типом «Ветхозаветной Троицы» [4, с. 68], а также «мотивы pietas итальянцев кватроченто» [2, с. 21].

Композиционно картины обоих художников схожи между собой. На обоих полотнах участники мизансцены сидят за столом, обе картины имеют политический сюжет и отсылают к библейским историям. Характерно и сходство поз персонажей, особенно впечатляют фигуры стоящего мужчины в белой рубашке на картине Д. Дерковича и сраженного пулей бойца на картине К. Петрова-Водкина. Стоит также отметить, что холмистый пейзаж, служащий фоном на картине Д. Дерковича, напоминает пейзажи, изображенные на других работах К. Петрова-Водкина, таких как «На линии огня» (1915–1916), «Фантазия» (1925), «В Шувалове» (1926), «Смерть комиссара» (1928).

Говоря о творческой близости данных художников, стоит также упомянуть тему материнства. И тот и другой художники часто пишут женщин с младенцами на руках. Некоторое сходство обнаруживают и натюрморты, созданные обоими художниками. Д. Деркович часто пишет рыбаков, моряков, торговцев рыбой. Выловленная рыба появляется и в его натюрмортных композициях. Хотелось бы остановить внимание на одной из них. Это созданный в 1928 году «Натюрморт с рыбой». Изоб-

раженная на нем рыба, приготовленная для аскетичной трапезы, перекликается с селедкой К. Петрова-Водкина, изображенной в его одноименном натюрморте 1918 года. В картине российского художника на салфетке, положенной поверх его старых работ, кроме селедки изображены две картофелины и кусок черного хлеба – составляющие дневного пайка, выдаваемого петроградцам в тяжелые годы гражданской войны. В картине Д. Дерковича селедка является единственным съедобным продуктом, однако в ней привлекают внимание изображенные на столе небольшие часы, дающие отсылку к натюрмортам vanitas. Стоит отметить, что Д. Деркович любил изображать часы в своих произведениях. Так, они появляются на картинах «Аукцион» (1930), «Семья» (1932) и др. Годом позже он создает повтор этой своей картины, часы на которой показывают то же самое время. Вероятно, это было принципиально для художника. Часы можно встретить и в работах К. С. Петрова-Водкина, таких как «Семья рабочего в годовщину Октября» (1927), «1919 год. Тревога» (1934), «Новоселье» (1937) и др. – в те сложные годы, когда художник наиболее часто стал прибегать к эзоповы языку.

Оба мастера ставили в творчестве на первое место идею, содержание произведения, отрицательно относясь к тезису «искусство для искусства». В своем заявлении, опубликованном в каталоге к одной из выставок, Д. Деркович следующим образом высказал свое понимание живописи: «Я хочу избавить свое искусство от всех иллюзорных элементов, ибо считаю, что сильнодействующее на зрителя искусство живописи может быть создано при условии, если мы работаем чисто живописными формами и изображаем явления всех сторон жизни, чтобы наиболее интенсивно выразить себя. Надо связать изобразительное искусство с содержанием, так как у человека обязательно есть, что сказать» [6, с. 12]. Похожие слова можно встретить и у К. С. Петрова-Водкина. «Искусство – как обман, как иллюзия вещи, не сама вещь теперь человечеству больше не нужно – и эта задача передана и продолжается на славу фотографией цветной и движущейся, а имитация звука – граммофоном», – отмечал художник в своем докладе «Живопись будущего» [3, с. 453].

О том, были ли художники знакомы друг с другом, не существует свидетельств. Говоря о стилевом, композиционном, сюжетном сходстве произведений этих двух художников, было бы неверным предполагать их подражательный характер. Скорее всего, описанное выше сходство их работ обусловлено близкими политическими, идеологическими, социальными условиями жизни в странах, где они проживали.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варкони, Д. Дюла Деркович, 1894–1934. // Дюла Деркович, 1894–1934, Иштван Хубер Деши, 1895–1944 : Живопись, графика. Каталог выставки / [пер. с венг.]. – М. : «Советский художник», 1980. – [40] с.
2. Дьяконов, В. Забота о зрителе – забота о художнике // НОМИ. 2004. № 1. – С. 20–21.
3. Мастера искусства об искусстве / под ред. А. А. Федорова-Давыдова и Г. А. Недошивина. Т. 7. – М. : «Искусство», 1970. – 464 с.
4. Матвеев, А. Художник нового времени. 100 лет со дня рождения К. П. Петрова-Водкина // Наука и религия. – 1978. – № 11. – С. 64–68.
5. Мочалов, Л. В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. – М. : «Советский художник», 1983. – 376 с.
6. Погань, Г. Э. Деркович / пер. с венг. Е. Банкути, Г. Банкути. – Будапешт: «Корвина», 1960. – 31 с.
7. Сабо, Ю. Будапешт как культурный центр и его влияние на культурные центры Австро-Венгрии (1890–1926) // Художественные центры Австро-Венгрии. 1867–1918. – СПб. : Алетейя, 2009. – С. 184–201.
8. Светлов, И. Будапешт как художественный центр на рубеже XIX–XX веков // Художественные центры Австро-Венгрии. 1867–1918. – СПб. : Алетейя, 2009. – С. 202–214.
9. Фехер, Ж. Д., ПоганьГ. Э. Венгерская живопись XX века / [пер. с венг. М. Алекса.]; 2-е изд. – Будапешт : «Корвина», 1973. – 24 с.
10. Kovalovszky Marta. A modern Magyar Festeszet Remekei 1896–2003. – Budapest : «Corvina», 2005. – 224 p.
11. Krzysztof Pomian. Vier Europas, eine Kultur? // Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Band 1. Bildende Kunst, Fotografie, Videokunst. Bonn. 1994. pp. 35–37.

Щербань А. Л.

(Республика Украина, г. Харьков)

ТРАНСФОРМАЦИИ ОРНАМЕНТАЦИИ КЕРАМИКИ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬ ИЗМЕНЕНИЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ. НА ПРИМЕРЕ ЛЕВОБЕРЕЖНОЙ УКРАИНЫ

Культура Левобережной Украины издавна была богатой и разнообразной. Одним из важных ее проявлений является орнаментация керамики.

Для исследователей, изучающих периоды, не обеспеченные или слабо обеспеченные письменными источниками (от эпохи неолита (с последней трети VII тыс. до н. э.) – до средневековья (XI в.)) декор глиняной посуды – один из главных культуроопределяющих признаков. Поэтому несколько археологических культур (например, «гребенчато-накольчатой», «многоваликовой», «ямочно-гребенчатой» керамики) были названы именно по преобладающих элементах орнамента глиняных изделий. Даже для достаточно хорошо обеспеченных письменными источниками времен, однако при изучении культуры которых важную роль имеют археологические находки, декор керамики – важный информатор для хронологических и этнокультурных определений. Эти факты обусловлены прежде всего способностью изделий из глины и их фрагментов хорошо сохраняться в почве в течение тысячелетий. В отличие, например, от изделий из органических материалов (растительного и животного происхождения). Массовость и сохранность декорированных глиняных изделий позволяет проследить изменения в отдельном сегменте культуры жителей определенного дома, поселения, региона, этноса и человечества в целом на протяжении всего периода использования керамики.

На Левобережной Украине выделено 7 периодов подъема уровня декорированости керамики, для древних времен зачастую совпадающих с образованием некоторых археологических культур (средний этап развития днепро-донецкой культуры (VI тыс. до н. э.), катакомб-

ная культура (вторая четверть III тыс. до н. э.), ранний период срубной культуры (XVI–XV вв. до н. э.), предскифский период (последняя треть VIII–VII вв. до н. э.), черняховская культура (III–IV вв.), волынцевско-роменская культура (VIII–X вв.)) [8, с. 132–135]. Как правило, такие подъемы в регионе происходили после природных или социальных катаклизмов, побудивших к переселению на Днепровское Левобережье жителей других территорий с развитыми традициями декорирования керамики. Именно декор керамики являлся и является основным маркером, по которому выделяются векторы этих переселений.

Ярким примером подъема декорирования керамики является начатое в бассейне реки Ворскла по последним данным (исследования И. Б. Шрамко) около третьей четверти VIII в. до н. э [7, с. 26]. Наиболее оно проявилось в отделке сосудов для напитков («корчаг», «кубков» и «черпаков»). Замечено, что посуда для напитков богато украшалась на протяжении почти всего исследуемого периода (кроме XVII–XIX вв., времени когда изготавливали значительное количество искусно декорированных мисок). Известно, что культура потребления алкогольных напитков (а именно для них, считаю, в основном предназначалось большинство вышеназванных много орнаментированных изделий) в древности была тесно связана с ритуальной практикой [6]. Выскажу предположение, что, использование богато декорированных глиняных изделий во времена подъемов развития орнаментации керамики, могло свидетельствовать об определенной их роли в культах, связанных с содействием плодородию, плодовитости. Особенно актуальных после засух и других катаклизмов.

Современными исследованиями было доказано, что богато декорированная керамика в начале железного века была принесена на Левобережье Днепра вместе с другими элементами материальной и духовной культуры с запада продолжателями традиций позднечернолесской культуры и культуры Басарабь [8, с. 109]. Вероятно, переселенцы не встретили сопротивления местного населения. Поскольку территория Поворскля была незаселенной или слабозаселенной после засушливого периода, в результате которого предыдущие жильцы переселились на более благоприятные для ведения хозяйства присущими им методами земли. Подобное переселение в Поворсклье (малозаселенное после монголо-татарской навалы) жителей Правобережной, Западной Украины и Беларуси произошло в сравнительно недавние времена – 1620–1630-е гг.

После подъема, как правило, наступало время упрощения и унификации декора керамики. Оно совпадало с периодом стабилизации, упрочения экономической и социальной жизни местного населения. Интересно, что изготовление посуды для напитков в это время прекращалось, или существенно менялся ассортимент и формы таких изделий.

Отдельные периоды характеризуются изготовлением преимущественно горшковидных сосудов. Как правило, на протяжении всего периода развития гончарства на исследуемой территории они декорировались наиболее просто. И это неудивительно, поскольку главным назначением таких сосудов было приготовление блюд на огне, вследствие которого орнамент задымлялся, покрывался слоем нагара.

Мало декорировали посуду представители отдельных этносов или этнических групп. В частности, восточные славяне до XVI–XVII в. За исключением X–XI вв., когда (в роменской археологической культуре) произошел один из подъемов декорирования керамики, правда, не такой масштабный, как предыдущие. Напрашивается вывод, что культура орнаментирования посуды и, соответственно, связанные с нею верования у древнего славянского населения были развиты слабо. Редкие сложные орнаменты, в течение III в. до н. э. – VI века наносились лишь на отдельные прясла – детали веретен [8, с. 119, мал. 66]. Что, очевидно, фиксирует наличие определенных верований, связанных с этими изделиями и прядением.

Ситуация изменилась с началом усиленной колонизации Левобережной Украине выходцами из Правобережья. А особенно в конце XVII – начале XVIII века. В это время культура населения региона существенно изменилась, приобретя ярко выраженные западные черты. В частности, распространились новые формы изделий и их декор. Керамика стала широко использоваться для украшения интерьеров помещений. Красиво декорированные сосуды (например, миски) выставляли на заметных местах светлиц. Строили богато украшенные кафельные печи. Опять начали изготавливать посуду для напитков с изысканной орнаментацией.

Для утверждения о какой-то ритуальной роли всей такой посуды в этот период оснований нет. Хотя известно, что отдельные типы сосудов использовались в обрядах (в частности, свадебных), но выделить их среди массы декорированных изделий сегодня практически невозможно. Известно, что декорированная продукция изготавливалась тогда в нескольких десятках гончарных центров региона. Одним из них была Опошня, керамика которой на протяжении XIX–XX веков стала своеобразным этническим символом, образцом для подражания, распространялась далеко за пределы Левобережной Украины. Считаю этот факт связанным с выгодным географическим положением городка (на перекрестке двух важных путей) и наличием значительных залежей нужного для гончарства сырья (глин, песка, минералов, которые использовались для приготовления красок). Предприимчивые местные жители оперативно реагировали на особенности спроса и находили рынки сбыта для своей продукции, одним из характерных признаков значительной части которой была наличие богатого декора. Именно эти особенности подметили деятели Полтавского губернского земства. Путем непосредственного воздействия на местный промысел через деятельность гончарных мастерских, кустарного склада, учебно-показательного пункта, профессиональных художников и керамистов, в начале XX века им удалось изменить декор части традиционной гончарной продукции. Подобное, но менее успешное влияние было направлено на развитие декора керамики других крупных гончарных центров региона. В частности, Олешни, Глинска, Постав-Мук, Макарова Яра. Изучение искусственных трансформаций гончарства XX века – тема специального комплексного исследования.

Очевидно, одним из важных факторов, влияющих на трансформирование орнаментов традиционной керамики Левобережной Украины, были изменения связанных с ними верований. Использование методов исторической семантики [1; 2] помогает приблизиться к пониманию вероятного значения наиболее распространенных в древности орнаментов. И. В. Калинина аргументировано доказала, что орнаменты, нанесенные на посуду «зубчатыми»

инструментами и различными веревками (на территории Днепровского Левобережья использовались на протяжении большей части исследуемого периода (с позднего неолита до поздней бронзы)), выполняли обереговую (в широком смысле этого слова) функцию [1, с. 110–137].

В отдельных орнаментах видится магический или ритуальный смысл. В этнографических материалах с Левобережной Украиной найдена информация только об одном элементе декора, который нес магическую нагрузку – крестах. В XVIII–XX вв. их изображали, за редкими исключениями, на шеях кувшинов – сосудов для содержания и отстаивания (для сбора сливок) молока. Верили, что этот знак будет оберегать молоко в кувшине от порчи ведьмами [5, с. 38] или считали, что в таких горшках будет лучший «сбор» сливок [4, с. 4–5]. В с. Шатрище Новгород-Северского уезда кресты изображали только один раз в год – «в Сборную или Федорову субботу» (субботу первой недели Великого поста), в то время, когда правилась служба в церкви, примерно от ее середины до конца (период ориентировочно мог длиться от 30 минут до 2 часов). Гончар мог изготовить за это время лишь несколько десятков сосудов. Соответственно, такие изделия были вдвое дороже обычных [4, с. 4–5]. Анализ этой записи свидетельствует о наличии в обряде языческих корней [3, с. 120–128]. Евгения Спасская проследила параллели между сутью праздника, во время которого наносились крестики на кувшины и ожидаемым от изображения эффектом. Сборная Суббота в народном календаре считалась существенным моментом концентрации жизненных благ [4, с. 7] – соответственно люди верили, что и в изготовленных этот день кувшинах, отмеченных крестиками, будет концентрироваться больше сливок. Иногда крестики изображали на сосудах, не связанных с молочным хозяйством – емкостях для жидкостей («тыквах») и «мисках». Что свидетельствует о преимущественно обереговом их назначении.

Возможно, подобный смысл могли вкладывать в изображение крестов на посуде и древние жители Левобережной Украины. Например, очень похожие изображения крестиков известны на: ручках кувшинов салтовской археологической культуры, стенках горшкообразных изделий из ритуальных комплексов и внутренней поверхности отдельных сковородок IX – начала XI века [8, с. 181].

Символическая нагрузка видится еще в одном крестообразном (крест с загнутыми концами) изображении, которое в основном называется санскритским словом «свастика». Свастики на исследуемой территории наносили только на отдельные, редкие глиняные изделия (посуду и прясла), но неоднократно, в разные периоды. Древнейшие из них на исследуемой территории обнаружены на богато орнаментированных сосудах раннего этапа срубной археологической культуры, в том числе и, скорее всего, ритуальных [8, с. 170–171]. В середине I тыс. до н. э. – I тыс. такие знаки изображали преимущественно на изделиях, связанных с прядением и ткачеством. Использование свастик в «календарных» и пиктографических изображениях наталкивает на мысль, что имеем дело с проявлениями определенных верований. Наиболее распространенной является гипотеза, что свастиковидные знаки – солярные. Анализ сложных композиций орнаментов Левобережной Украине, содержащих свастики, подтверждает эту гипотезу. Эпизодичность их нанесения наталкивает на мысль о том, что появление таких элементов в культуре местного населения связана либо с воздействием жителей других территорий, где такие элементы были традиционными, либо с тем, что наносились они во времена, когда особенно чувствовалась потребность в энергии солнца (например, холодные или слишком увлажненные периоды).

Таким образом, трансформации в декоре керамики являются важным выразителем изменений в традиционной культуре Левобережной Украины. Для периода до конца XIX в. они преимущественно маркируют возникновение, развитие и затухание культурных импульсов, связанных зачастую с переселением на исследуемую территорию жителей других регионов. В свою очередь, эти импульсы были подготовлены предыдущими природными и социальными катаклизмами, сопровождались распространением соответственных верований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калинина, И. В. Историческая семантика в культурологи (предмет и методы исследования): автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологи. – Санкт-Петербург, 2011. – 46 с.
2. Калинина, И. В. Очерки по исторической семантике. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2009. – 272 с.
3. Рахно, К. Ю. Магический символ на кувшине для молока украинцев Сибири // Материалы VI Всероссийской с международным участием научно–практической интернет–конференции «Сибирский субетнос : культура, традиции, ментальность». – Красноярск : РИО КГПУ им. В. П. Астафьева, 2010. – С. 117–131.
4. Спаська, Е. Глечик з хрестиком (етюд з циклу «Чернігівське гончарство») // Матеріали до етнології й антропології. – Львів, 1929. – Т. XXI–XXII. – Ч. 1. – С. 35–41.
5. Сумцов, Н. Ф. Очерки народного быта. (Из этнографической экскурсии 1901 г. По Ахтырскому уезду Харьковской губернии) // Харьков: типо-литогр. «Печатное дело» кн. К. И. Гагарина, 1902. – 57 с.
6. Тиандер, К. Ф. Культовое пьянство и древнейший алкогольный напиток человечество. – СПб, 1908. – 57 с.
7. Шрамко, І. Б. Ранній період в історії геродотівського Гелону (за матеріалами розкопок зольника № 5) // Більське городище та його округа (до 100-річчя початку польових досліджень). – К. : Шлях, 2006. – С. 33–56.
8. Щербань, А. Декор глиняних виробів Лівобережної України від неоліту до середньовіччя. – Полтава : АСМІ, 2011. – 248 с.

Якимова Е. А.

(Республика Украина г. Львов)

ОБРАЗ ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ В РОСПИСЯХ ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЧИНЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В. КАНОН И ИННОВАЦИИ

Его называют последним из пророков и первым из апостолов. Так определяют богословы место Св. Иоанна Крестителя в создании и становлении христианской Церкви. Иконография святого мученика формируется в постиконоборческий период□. Соответственно образ получает несколько основных вариаций: *Земной Ангел*, когда к традиционному образу добавляют крылья; *Прославление (Усекновение головы) Иоанна Крестителя*, для этой иконографической схемы Предтечу изображают, держащим свою голову в руках или с головой, лежащей в чаше-подносе; *Богоявления,* а именно сам момент *Крещения Иисуса Христа*. Реже встречаем иконо-

графические схему Проповедь, когда Иоанн наставляет евреев и уговаривает их принять очищение водой – крещение в реке Иордане, таким образом избавившись от грехов. О внешности Иоанна Предтечи художники знают благодаря иконописному канону. Святого описывают как худощавого, бледно-смуглого еврея средних лет с черной бородой «менее средней величины», разделенной на пряди. Волосы святого положено было изображать также темными или черными, густыми, кудрявыми, также разделенными на пряди. Лик его строгий и худощавый. Насчет облачения Иоанна Крестителя существовали определенные предписания, которых художники начала XX столетия в основном придерживались ради узнаваемости образа. Одежда должна была отображать его сущность отшельника-аскета, соответственно Предтечу изображали только в коричневой ризе или набедренной повязке из грубой верблюжьей шерсти, подпоясанной тонким кожаным поясом. Атрибутами Иоанна Предтечи обычно выступали несколько предметов, которые на символико-аллегорическом языке толковали значение его личности в христианстве [4, с. 272; 3, с. 145]. Изображения и иконы Иоанна Крестителя на территории христианского мира были довольно распространены в различных вариациях, но выбор сюжетов и образов Предтечи для монументальных живописных композиций является редким и может быть назван характерным для первой трети XX века [1, с. 38].

В начале XX столетия на территории Восточной Галичины стоит отметить наибольшую заинтересованность образом Иоанна Предтечи у таких художников как Ян Генрих Розен, Ян Казимир Смучак и Юлиан Буцманюк. Полномасштабное развития образа Предтечи характерно в первую очередь для Я. Г. Розен. На стенах армянского храма Львова, в приходском костеле Св. Мартина в Выжним Хросценську в г. Кросно (теперь Республика Польша), а также оформлении баптистерия (крестильни) костела Марии Магдалины (г. Львов) художник рассматривает образ святого с точки зрения различных проявлений его личности. Полное, с довольно нетрадиционной иконографией прочитание образ Иоанна Крестителя художник создает в композиции для армянского собора Успения Богородицы в г. Львове. Целая группа изображений, посвященная личности Св. Иоанна, в частности его роли предшественника Иисуса Христа, Предтечи, разработана художником для оформления стен храма. Польский исследователь И. Волянськая атрибутирует главный и самый сложный образ сюжета, который расположен в нижней части стены, как *Прославление Иоанна Крестителя*. Разрабатывая эту сцену, художник обращается к описаниям видения Анны Екатерины Еммерих, о чем пишет в своих комментариях к росписям храма [6, с. 523]. В этой сцене Предтеча как Ангел Земной изображен в окружении Помощников Господа – небесных Ангелов. Один из них держит тело Крестителя, другой его отрубленную голову на подносе, третий топор, которым святой был обезглавлен, а четвертый держит богато орнаментированный фонарь с именем мученика, иллюстрирующий слова из Евангелия: «Он был Светоч, который пылает и светит» (Иоанн 5:35). Через просвет арки, издали царь Ирод с советниками наблюдают за происходящим. Также в сцене присутствуют Св. Елизаветы (мать Иоанна) и ученики Иоанна Предтечи. Выше на стене, вокруг окна изображены еще несколько сцен, которые исторически и по своему содержанию связанны с Иоанном Крестителем. Это своеобразные иллюстрации к его проповедей, в частности об *Ангелах, которые отделяют зерна от плевел* (Мф. 3: 11–12).

Анализируя роспись, мы должны отметить, что ангелы одеты в праздничное церковное облачение, которое поражает богатством декора и орнаментов. Отделка тканей, выполненная на подобии византийского и древнерусского шитья золотом и серебром, изображает персонажей Евангелия, мифических христианизованных животных (зооморфные мотивы) и растения (узоры на основе листьев аканта, пальметты т. п.). Согласно традиционному для византийского декоративного искусства композиционному построению эти орнаменты в основном симметричны, контрастны по цвету и тону относительно фона, наполнены мелкими деталями [1, с. 22]. Подобная структурированность подчеркивает их, а соответственно и Ангелов, монументальность, строгость их ликов, а также акцентирует на неординарности и важности момента. Одновременно роскошные одежды Божьих дьяконов контрастирует и выделяет из пестрой толпы персонажей общей композиции фигуру самого Иоанна Крестителя в каноническом аскетичном одеянии, которое было описано выше. Тело Св. Иоанна, безвольное, словно в обмороке, руки молитвенно подняты вверх, а на месте, где была голова, расходятся концентрические круги-лучи Божественного света. Голова святого лежит на подносе. Мы видим ее будто бы сверху, волосы и борода взъерошенными прядями распластались на серебряном круге подноса, делая изображение более плоскостным. Из отрытого рта еще будто разносится неоконченная проповедь, но глаза уже плотно закрыты (в то же время лик несколько напоминает образ человека, крепко спящего). Почти бесцветно, только с помощью деликатных переходов тона, и темной, довольно тонкой линией художник прорабатывает лицо и тело святого мученика. Со скульптурной точностью Я. Г. Розен передает худобу и жилистость телесной оболочки, таким образом подчеркивая аскетичность жизни Предтечи.

Эта композиция, преобразованная с станковой предыдущее произведения в монументальную масштабную картину, вызвала удивление современников новизной трактовки темы смерти Иоанна Крестителя. Но в то же время художнику удалось избежать лишнего декадансного мистицизма французского художника Густава Моро, перефразированием картины которого является данная композиция. В частности образ Иоанна Предтечи в львовской вариации полон мистицизма религиозного, что было уместно в соответствии с местоположением композиции [6, с. 523].

К образу Иоанна Крестителя Я. Г. Розен вновь обращается, создавая убранство крестильни храма Марии Магдалины в г. Львове в 1931 году. За алтарем он вместе с помощником Я. К. Смучаком создает композицию *Крещения Иисуса Христа Иоанном Крестителем в реке Иордан*. К сожалению, роспись не сохранилась, но исследователю Ю. Смирнову удалось найти описание, согласно которому «Суровая простота, характеризующееся вертикальностью фигур Иисуса Христа, Иоанна Крестителя и еще двух святых, производила большое впечатление при каждом входе в это, небольшое по размерам помещение. Художник использовал едва несколько

красок, что еще больше подчеркнуло монументальность фигур Иисуса Христа и Иоанна Крестителя» [5, с. 28]. Два больших окна баптистерия вероятно (исходя из общей симметрии убранства часовни) были украшены витражами. Композиция единственного сохранившегося из них разделена на три части, которые заполнены сакральными атрибутами и символами. Нижнюю часть витража занимает фигура мужчины, который сидит на берегу реки и рыбачит. Ссылаясь на проповеди Христа, исследователями был сделан вывод, что человек, выполняющий дело Божье призван быть рыбаком людей. Быть рыбаком значит знать как извлекать живые морские творения из бездны морской. Быть ловцом человеков соответственно делать так, чтобы извлекать из бездны людей, для которых она не предназначена, то есть спасать их от плена земных страстей и грехов.

В работе над стенописи костела в с. Выжним Хросценську в 1937 году Я. Г. Розен возвращается к тематике, связанной с Иоанном Предтечей. Но в композиции для пресвитерия храма использует только образы двух учеников святого проповедника, пришедших к Иисусу Христу.

Под влиянием модернистских концепций и творчества своего наставника создает в 1932 году фигуративную монументальную композицию *Усекновения головы (или Прославление) Иоанна Крестителя* для хоров храма оо. Воскресенцев (г. Львов) ученик и помощник Я. Г. Розена Ян Казимир Смучак. Его предшественником, который подписывался «Garabed», в 1900 году были написаны три картины-росписи академического характера (*Благовещение, Рождество и Сретение*), не имеющие особой художественной новизны и ценности. В общем, интерпретация образа Иоанна Крестителя Я. К. Смучаком, по нашему мнению, является одной из самых удачных композиций своем времени, посвященных данной тематике. Художник изображает трех ангелов и святого мученика, вздымающимися над земным миром, в частности над тюрьмой, в которой держали Иоанна перед смертью. Ангелов, которые окружают фигуру Предтечи, художник изображает подобно тому, как это делает его наставник. Их лики даже еще более строгие и неподвижные, словно вырезаны в камне. Одежды двух Небесных посланников на переднем плане выполнены в стилистике ар деко, с ощутимым влиянием кубизма и авангарда. Соответственно, вместе с окружающим орнаментальным декором стен и сводов пространства церкви они придают образу Предтечи целостности и еще большей выразительности. Я. К. Смучак своеобразно, похоже на иконные «клейма», интерпретирует византийскую традицию отделки тканей вышитыми аппликациями с образами святых и сцен Евангелия. Это зашифрованные в линиях и формах, представленные намеками, сюжеты Священного писания. Один из Ангелов изображен с фонарем, украшенным латинской надписью «IOANNES» в правой руке (идентично образу Ангела с фонарем у Я. Г. Розена в росписях армянского собора Львова). Второй рукой ангел прикрывает полой плаща лицо так, что из-за него видны только его глаза. По центру композиции, в верхней ее части, над фигурой Иоанна, словно парит сотканная из воздуха, фигура третьего Ангела. Ее художник создает с помощью светлого, по сравнению с фоном, контура, наделяя образ воздушностью и невесомостью. Таким образом Я. К. Смучак перефразирует образ полупрозрачного духа, неземного создания, который использует Я. Г. Розен в армянской церкви для изображения человеческой души в сцене *Похороны Святого Одиллона*. Мы можем говорить о том, что Я. Г. Розен придерживается определенной каноничности в изображении одежды и лика самого Иоанна Предтечи, тогда как Я. К. Смучак отходит от нее и интерпретирует сюжет в соответствии с собственным видением сюжета. Он изображает святого в приспущенных до пояса, богатых епископских одеждах. Как и облачение Ангелов, они декорированы фигурами святых. Но в отличие от композиций, украшающих одежду Ангелов, где фигуры прочитываются весьма условно, скорее угадываются, выстраиваются из композиционного хаоса линий и форм, фигуры святых на одежде Иоанна выполнены в более реалистической манере. Они наделены изящными пропорциями и убедительными формальными характеристиками (цвет и объемы художник прорабатывает с помощью легкого цветного штриха, что придает им фактурности и выразительности, выводя фигуру святого на передний план). Голова Предтечи, расположенная в профиль к зрителю, лежит на подносе в нижней части композиции. Изображая Иоанна Предтечу безусым, но с короткой коричневой бородой и аккуратной прической, художник вновь отходит от общепринятого канона, приближая святого визуально к окружающим его ангелов.

В использовании цвета художник вновь прибегает к определенному собственному распределению колористических акцентов. Фигуры Ангелов тонально приближенные к фону, который играет оттенками умбры, внушают спокойствие целостным земельно-зеленоватым оттенком. Соответственно центральной фигурой композиционно и содержательно становится образ Иоанна Крестителя. Его обнаженный торс в профильном развороте с поднятой вверх рукой, прописан художником в чуть более теплой гамме, с добавлением оттенков красного и желтого цветов. Место, где голова мученика соединялась с шеей, выделено неширокой полоской красного цвета, а на месте головы расходятся концентрические круги Божественного сияния. Худощавая фигура, словно натянутая струна, контрастирует с трапециевидным объемом наряд святого. Этот контраст дополнительно фиксирует центр композиции ярким пятном его бело-красного ризы.

Среди украинских художников сюжеты, связанные с личностью Иоанна Крестителя разрабатывал Ю. Буцманюк. Он прибег к другой, более традиционно-иконной иконографической схемы. Среди небольших сюжетов христологического цикла в северной часовни храма Христа Человеколюбца в Жовква (Львовская обл.) художник использует такой важный литургический сюжет как *Богоявление* (или *Крещение*). В круглом медальоне изображены фигуры Христа, на которого спускается Святой Дух в образе голубя в лучах Божественного сияния, и Иоанна Крестителя. Лик Мессии выражает смирение и осознанный выбор. Обе фигуры изображены довольно схематично, но с верным соблюдением пропорций и традиционных характеристик этих образов. Фигуры, проработанные максимально обобщенно, с намеками на анатомические детали, обтянутые пластичной линией темно-коричневого контура. Ю. Буцманюк создает образ Иоанна полностью в соответствии с каноническими предписаниями, в частности относительно

внешности святого мученика. Окружающий пейзаж в сцене проработан так же довольно обобщенно. Лазурь извилистой ленты реки Иордан, мягкие волны которого омывают ноги Христа, соединенная с желто-горячим цветом нагретого палящим солнцем песка. Дальний план, чтобы подчеркнуть важность и божественность события, обработаны золотом [2].

Сюжет *Крещение,* также используют при росписях храма Успения Богородицы Уневской лавры (г. Унев, Львовская обл.) ученики иконописной мастерской при монастыре лавры. Они выполняют его в контексте византийской философской доктрины храмовых росписи. Соответственно их образ Св. Иоанна наиболее близок к давнему канону.

В целом, в первую очередь, стоит обратить внимание на появление образа Иоанна Крестителя в системе росписей наиболее масштабных художественных религиозных проектов Восточной Галичины первой трети XX века. Это свидетельствует о том, что религиозное храмовое христианское искусство, независимо от конфессии, шло в ногу со временем. Человек XX века ищет причину-основу определенного момента, а далее исследует ее результат. Из этого вытекало значение личности Св. Иоанна именно в роли Предтечи Иисуса Христа и Его Крестителя. Важным аспектом является также обращение художников к традиции, в иконографии образа и декоре одежд святого и вспомогательных персонажей.

Стоит отметить, что модернистские течения в соответствии со своими формообразующими принципами, пристальным вниманием к пластике линии и рисунка, лаконичностью цветовых плоскостей, лучше всего подходили для создания монументальных композиций, которые наименьшим количеством художественно-естетических приемов должны были отражать характер и настроение сюжета через призму своего времени. Таким образом, художника первой трети XX века удалось сделать дополнительный акцент на миссии Крестителя, одновременно выявляя высокую духовность и жертвенности Св. Иоанна. Два последних аспекта подчеркивались с помощью атрибутов, характерных для святого, а также соответствующих орнаментов и символов в окружающем образ пространстве храма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобров, Ю. Основы иконографии древнерусской живописи / Ю. Бобров. – СПб. : Мифрил, 1995. – 256 с.
2. Буцманюк, Юліан. Стінопис жовківської церкви Христа-Чоловіколюбця / [упор. І. Гах, О. Сидор]. – Львів : Місіонер, 2006. – 152 с.
3. Креховецький, Я. Богослов'я та духовність ікони / Яків Креховецький. – Львів : Свічадо, 2005. – 196 с.
4. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Джеймс Холл [пер. с англ. А. Е. Майкапара]. – М. : Кронпресс, 1996. – 656 с.
5. Smirnow, J. Witraże Jana Henryka Rosena / J. Smirnow // Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego. – Warsawa, 2003. – S. 28–29.
6. Wolanska, J. Katedra ormianska we Lwowe w latah 1902–1938.Przemiane architektoniczne i decoracia wnetrza / J. Wolanska. – Warsawa : Min-wo KDN, 2010. – 560 s.: il.

СЕКЦЫЯ 2
ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

ПАДСЕКЦЫЯ ТЭАТРАЛЬНАГА МАСТАЦТВА

Абрашкевичус Г. А.
(Российская Федерация, Республика Крым, г. Симферополь)

ВЛИЯНИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ КАНОНОВ ИСКУССТВА НА ОТРАЖЕНИЕ ГЕРОЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Отечественная и зарубежная наука накопила гигантский материал фактов и наблюдений в различных областях человеческой жизни и «жизни человеческого духа» (К. С. Станиславский). Очередное открытие феномена человека делает его объектом удивления, восхищения и небезосновательных опасений. Кризисные явления порождают естественное недоверие к возможностям логических, научно выверенных форм познания и объяснения меняющегося мира и человека, что влечет за собою усиление чувственно-образного начала познания. Динамично изменяющийся облик общества, его перманентные периоды нестабильности всё активнее обнаруживают приоритетность культуры, усиливая интерес к ней, как к важнейшей фундаментальной основе социокультурного бытия. В данной системе познания искусство, наиболее «чувствительное зеркало, отражающее общество и культуру» [7] становится тярмолиой художественно-философской моделью мира, которая предлагает пути решения наиболее болезненных проблем человеческого бытия. Закономерный характер эволюции культуры, как многогранного опыта освоения реальности, творческих преобразований и совершенствования мира человека, требует от театрального искусства инноватики, обновления языка. Трансформации подвергаются художественный, эстетический, лексический и этический аспекты феномена театра. В данном контексте, театральная жизнь идет параллельно с повседневной, при этом выделяя факты, которые заслуживают больше всего эмоциональной энергии человека, его активной рефлексии. С позиции культуролога интересен взгляд на социокультурные характеристики «героя нашего времени», изменение художественных форм отражения его образа в театральном пространстве. Нестабильность и изменчивость жизни, чувственно-образное восприятие «болевых» проблем, безусловно, влияет на формирование неоднозначного образа нового героя, да и сама драматургическая стихия ценится сегодня по степени своевременности и актуальности предельно откровенного разговора с театральным зрителем. Кто он новый герой сцены – «новый русский гунн» (так определила его блогер Марина Давыдова)? [9]. Возможно ли театральному зрителю идентифицировать и отождествлять себя с ним? Думается, в ответе на эти вопросы следует поднимать проблему формирования культурного потенциала молодежи, воспитания «нормы вкуса». Ведь именно креативность молодежи влияет на формирование образа нового героя. Она принимает и воспринимает его как открытую динамичную систему, без строгих цензурных запретов. Оценка данного героя представителями разных поколений часто не совпадает. На обыденные оценочные суждения современников о герое оказывает влияние трансформация канонов в области искусства и морали. Ранее такие суждения предопределялись идеологическими нормами эпохи социалистического реализма, а действительность сегодняшнего дня разрушает традиционное восприятие, характерное для прежней оценки положительного героя. Резкие социальные перемены, как правило, вызывают у нового поколения критическое отношение к предыдущему историческому периоду, общественному и культурному пространству социума, к роли человека в нем. Происходит публичный, во многом революционный отказ молодежи от целей и ценностей старшего поколения, они объявляются ложными, тем самым извечный конфликт отцов и детей обостряется, нарушается передача нравственного опыта, моральных законов и культурной самобытности. Молодёжь без оглядки на прошлое, сама активно вырабатывает жизненные ориентиры, формирует креативный стиль поведения, ценности и приоритеты, представления об успехе и смысле жизни, так как прежние подходы к решению жизненных проблем, по её мнению, малоэффективны. Все эти проблемы не обходят стороной наполнение театрального пространства. Но ведь сам новый герой, его место в театральном пространстве не может быть без корней поколения «отцов», сделавших его таким, какой он есть сегодня. Это иная, но неотъемлемая театральная история. Поэтому в художественном процессе выбора театром пьесы всегда остро стоит вопрос о противоречивом соотношении традиции и новаторства, приемлемых для разных поколений зрителя. Как вызов времени, в театральном пространстве постсоветского общества расширяется влияние политико-публицистического театра, апробируются новые формы привлечения зрителя, часто сугубо коммерческого характера. Подчас стираются границы между высоким искусством и массоводоступным, популярно-шлягерным, что приводит к появлению произведений «новой генерации творцов», предлагающих неоднозначные по восприятию, смыслу и ценностям формы самовыражения. «Во второй половине XX века западные критики, а заодно и завзятые театралы начали упорно требовать и настойчиво искать в искусстве актуальности, эпатажности и острой соци-

альности, готовые за эти «достоинства» простить художнику однобокость или упрощенность его высказывания» [9]. В данной ситуации трансформации общества и культуры обращение к авангарду, «новой волне», «новому герою» конечно, может играть роль своеобразной «амортизации» между переходом от унифицированного общественного мышления к индивидуальной смелости постмодернизма. Ощущение определенной идентичности с новым героем представителей молодого поколения, может стать своеобразным средством от стагнации и превращения театрального действия в скучный, привычно-ритуальный культурный жест. Одновременно с этим, при явной свободе творчества, весь комплекс цивилизационных и культурных изменений, присущих постмодернистской эстетической парадигме, часто создает принципиально игровой, иронический имидж творчества, легко работает с категориями «безобразное», «пошлость» и, осуществляет фривольные манипуляции с культурным наследием, не позволяя формировать истинные, эстетические нормы вкуса и суждения. За яркими внешними формами часто теряется сущность театрального искусства как примера глубокого человековедения. Постановка во главу театрального творчества концепции человека, как составной части макрокосмоса, безусловно, обязывает художника искать неординарные режиссерские решения, методы воплощения, но при этом важно, чтобы неизвестный прежде художественный метод, каждое новаторское направление было связано с человеком и знанием о нем. Новатор по своей природе, Гедрюс Мацкявичюс считал, что «в человеке можно раскрыть залежи инстинктов и мудрости, способных как окунуть человека в звериное логово, так и приблизить к самому Богу» [6] Гуманистическое начало, сам человек, с его историей-сюжетом, а не форма, должен стать тем импульсом, болевым нервом, от которого, как подлинного и живого можно отталкиваться, а не брезгливо «запикивать». Герой нашего времени, новый герой в театральном пространстве – прежде всего Человек, которому хочется верить и сочувствовать, принимать и идентифицировать себя с ним, следить за развитием, а не испытывать чувство стыда и отвращения.

Не отрицаю и согласна, что сама жизнь намного сложнее и трагичнее того, чем она представлена на сцене и актуально звучит сегодня положение Канта, определяющее человеческую волю всегда свободной, но не всегда доброй. И вблизи, человек совсем иной, чем в исторической, идеальной модельной перспективе. Театр часто отметает многие темы, расставляет иные акценты, но, являясь продуктом эпохи, в нем всегда отражаются как позитивные, так и негативные стороны социума, исследуется несовершенство мира, дисгармония человека в нем. Спектакль, как результат такого исследования не должен ограничиваться только социальной проблематикой несовершенства общества, а должен искать путь к человеку. «Человек и таков, каким был он всегда, и ежедневно новый. Такой, каким еще не был. Он – бесконечная мысль, фраза, в которой невозможно поставить точку. Он – неоконченное предложение. Человека надо видеть в зеркале вечно текущей Гераклитовой реки» [4, с. 9]. Никогда не была и не будет создана совершенная модель человека и общественного пространства, а это значит, в процессе совершенствования будет процесс наполнения театрального пространства образами нового героя, отражающего противоречия мира и бытия человека в нем. Размышляя о природе героя, Х. Ортега-и-Гассет считал, что «…в мире находятся люди, исполненные решимости не довольствоваться действительностью. Они надеются, что дела пойдут по-другому, они отказываются повторять поступки, навязанные обычаем и традицией; иными словами, биологические инстинкты толкают их к действию. Таких людей называют героями. Ибо быть героем – значит быть самим собой, только собой» [5, с. 138]. Как близка общая характеристика «героя», данная философом, с молодым поколением в стремлении найти почву признания их права на человеческое достоинство, но ведь именно столкновение несовершенного внешнего мира и поиск гармонии мира внутреннего рождает произведения театрального искусства, сближает театр-искусство и театр-жизнь. Они творят сегодня культуру в пространстве бытия, и одновременно, становятся её производными, находят точки соприкосновения в культурном и театральном пространстве. Театральное пространство, как составная часть культурного, лишь отражает те процессы, которые происходят в стране, обществе, поэтому через способность влиять на человека театр обретает широкий философский и социокультурный контекст, его роль существенно возрастает в переломные моменты развития общества. По мнению А. Босенко, «недостаточно жить на пределе возможностей и даже невозможного, необходимо общественное пространство, которое может быть суровым и жестоким, смертоносным, но именно оно сообщает динамику и провоцирует решение и решимость быть, сообщая гениальность, свободную как природа, полагая ее нормой человеческого» [8, с. 32]. И ещё на одном интересном факте поиска нового героя для театрального пространства в период трансформации канонов искусства хотелось бы остановиться. Парадоксально, но при поиске характеристик нового героя, подбора средств и красок для создания его портрета театр и зритель вновь обращают свой взгляд на образы архетипичных героев, таких например, как Дон Кихот. Обзор репертуара отечественных и зарубежных театров тому подтверждение. Понятным становится сегодня интерес театра к Дон Кихоту – как герою, созданному в период слома культурных традиций и ставшему вызовом обществу. Он объединяет в себе многогранные человеческие черты – героические, комические, трагические, помогает в поиске актуальных моделей поведения в условиях острых социокультурных проблем [1]. Безусловно, что представления о ценностях каждой культурной эпохи олицетворяются в обликах героев, но при этом каждый новый герой сохраняет черты ядра предыдущего архетипа героя. «Его жизнь – вечное сопротивление обычному и общепринятому. Каждое движение, которое он делает, требует от него сначала победы над обычаем, а затем изобретения нового рисунка поступка. Такая жизнь – вечная боль, постоянное отторжение той своей части, которая подчинилась обычаю и оказалась в плену материи» [5, с. 139]. На переломе столетий переосмысление многих стереотипов высвечивает образ Рыцаря печального облика как инструмент понимания существующих проблем культуры, как возможность свободного выбора достижения утопической идеи о преобразовании общества. По мнению Е. С. Дружининой «Дон Кихот стает символом национальной ментальности в тех странах, где кризисная

ситуация воспринимается как призыв к героическим действиям» [2]. Возможно, восприятие его как современного героя, с человеческим достоинством, олицетворяющего «всё благородное, одинокое, чистое, бескорыстное и доблестное» (В. Набоков) нужно активно использовать в работе с «бунтующими молодыми» в трансформационный период, формировать собственную культурную самобытность. Ведь не случайно, «культурная самобытность собственного народа оценивается нами выше, чем его военная мощь. На шкале ценностей культура явно потеснила силу…» [3, с. 255]. Это важная социокультурная тенденция влияет и на развитие театрального искусства, которое определяется не только присущими ему самому внутренними законами, но и теми воздействиями, которые оно испытывает в результате создания нового общественно-эстетического идеала. На формирование культурной самобытности молодого поколения посредством театра возлагаются сегодня надежды, связанные с поиском дальнейших стратегий деятельности в целом, предопределяющих направленность внутренних культурных изменений, связанных с умонастроением общества, оценкой реальных проблем действительности. Подводя итоги сказанному, можно сделать вывод, что культура сегодня рассматривается в качестве той, в высшей степени важной сферы, в которой протекает подлинно человеческая жизнь, в том числе нас самих, как потенциальных носителей накопленного духовного опыта и молодого поколения – тех, кому этот опыт передается. Театральное искусство выступает как моделирующая система, воспроизводящая различные сферы и проблемы общества, которая объединяет знания об эффективном развитии и совершенствовании перехода от человека разумного к человеку духовному. При этом «смысл творчества – не потрясение устоев, а рождение самобытного языка, ориентированного в равной степени на освоение высоких традиций и расширение горизонтов современного театрального пространства» (Г. Мацкявичюс). Именно у театра была и остается возможность влиять на формирование образа нового героя – целостного в совокупности его облика, образа мыслей, поведения и духовного мира, примеров человеческого достоинства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анастасьев, А. Дон Кихот: неотвратимая сила добра / А. Анастасьев // Культура и время. – 2011. – № 2 (Май). – С. 26–43.

2. Дружинина, Е. С. Архетип Дон Кихота как маркер социальных позиций / Е. С. Дружинина // Культура народов Причерноморья. – 2012. – № 239. – С. 35–38.

3. Межуев, В. М. Национальная культура и современная цивилизация // Освобождение духа / ред. П. А. Гусейнова, В. И. Толстых. – М.,–1991. – С. 255.

4. Межелайтис, Э. Родиться человеком. – Смена. –1988. – № 12. – С. 9.

5. Ортега-и-Гассет, Хосе. Эстетика. Философия культуры. – М. : Искусство, 1991. – 587 с. (История эстетики в памятниках и документах) – С. 138–139.

6. Ячменёва, М. М. Мировоззрение и драматургия Гедрюса Мацкявичюса. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный альманах ГИТИС. – № 2. – М. : 2011. – С. 36–54

7. Сорокин, П. А. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992. – С. 443.

8. Современное искусство: науч. сб. / Ин-т проблем современного искусства НАИ Украины – К. : Феникс, 2010. – Вып.VII. – 368 с. : ил. – С. 32.

9. Новый русский гунн. Марина Давыдова // Журнал Театр. – 2011. –.№ 3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: режим доступа http://www.openspace.ru/theatre/projects – Дата доступа: 01.10.2014.

Бевзюк-Волошина Л. А.

(Республика Украина, г. Киев)

ДАНИИЛ ЛИДЕР И «ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ» КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА. ГЕНЕЗИС «ДЕЙСТВЕННОЙ» СЦЕНОГРАФИИ УКРАИНЫ

> Всякое начало работы или раздумий о преображении пьесы в спектакль, связано для меня с образом **черного квадрата**. Это ноль, это ночь, небытие, когда воображение еще темно, и только какие-то темные миражи существуют в моем сознании.
>
> *Д. Лидер [5, с. 52]*

Для понимания того, что воплощают на сцене сегодня ученики Д. Лидера, представители «действенной» сценографии Украины, стоит рассмотреть основные принципы работы самого художника. Мы не ставили целью анализировать его спектакли, анализ которых можно найти в монографиях Березкина В. [1], Коваленко Г. [6], в статьях Ковальчук А., Островерх О., мы лишь пытались ответить на вопрос: где берет начало структурная основа «действенного» пространства украинской сцены?

Д. Лидер (1917–2002) – украинский сценограф российского происхождения, реформатор сценографии и основатель национальной школы сценографии (первая попытка основать школу сценографии в Мастерской В. Меллера была прервана репрессиями 30-х гг.). Получив сценический опыт в Челябинском театре им. С. Цвиллинга (гл. худ. с 1946 г.), Лидер работал в театрах Ленинграда. В 1956 г. окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина. В 1962 г. приезжает в Киев, где работает в Театре оперетты, а с 1965 г. становится главным художником Театра им. И. Франко.

В 1973–1980 гг. Д. Лидер преподавал в Киевском художественном институте (ныне – Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры) на факультете театрально-декоративного искусства (сегодня существует отдельная кафедра сценографии и экранных искусств факультета изобразительных искусств). В 70–80-х гг. вел творческие лаборатории при Украинском театральном обществе. С 1994 г. – профессор кафедры живописи и композиции Украинской академии искусств.

Театровед О. Островерх отмечала: «*Вместе с Лидером украинский театр получил прививку структурного, образного мышления*» [10, с. 310]. Систему работы над спектаклем Д. Лидер изложил еще в 1980 г. в статье «Воспитывая индивидуальность», которая позже легла в основу его творчества как шесть этапов «раскрытия образного кода»: 1) узнать все о драматургии и авторе; 2) выделить проблему пьесы; 3) сопоставить проблему пьесы со своим временем; 4) выделить личностные проблемы; 5) размышления о смысле; 6) кульминация через мобилизацию духовной энергии художника, возникновение идеи и художественного образа спектакля.

Работы Лидера базировались на 5 принципах театрального синтеза: Драматург, Режиссер, Художник, Актер, Зритель. Он провозглашал целостность художественного произ-

ведения: все компоненты спектакля должны были находиться в иерархической взаимосвязи друг с другом и соединяться с режиссерской концепцией спектакля. Для Лидера исчезло понимание сценографии только как оформление сцены, сценография стала весомой структурообразующей частью спектакля.

Создание спектакля Лидера строилось на основе пьесы, режиссерской экспликации, эскизов и макета. Эскиз – это попытка материального выражения различных элементов сценографии, попытка передать идею произведения структурой живописи, графики, чертежа. Макет – макромир будущего спектакля, на котором с соответствующим масштабом прорабатывались все детали и их возможное изменение в течение спектакля (пластический рисунок). Макет – это уже модель, возможность передать идею произведения структурой пространственного моделирования.

Внутренние элементы структуры сценографии реализовались материально, образуя содержательное единство, а внешние, внеструктурные элементы, давались лишь намеком, вызывая ассоциативное поле; они сочетались на определенном уровне с контекстом внутренних элементов, но их трактовка зависела от восприятия зрителя. Рождение образа происходило через недосказанность, в паузах между действием, которые присоединяли зрителей к произведению искусства. Это напоминало традиции восточного искусства: «*Художники находят такую меру недосказанности, которая делает образ продолжением жизни*» [4, с. 110] – пишет востоковед Т. Григорьева. Завершить образ должна догадка зрителя, разгадав тайну, зритель приобщается к творчеству. Главное не в материальных обнаружениях, а в отзыве от увиденного, что формулирует новые мысли человека, ведь зачастую истина выражается не словом, а жестом актера и организацией предметов на сцене.

Время, когда Лидер переезжает в Украину – это время нового дыхания свободы. Десятилетие после смерти И. Сталина, хрущевская «оттепель», спад запретов и цензуры, открытость границ и возможности обмена опытом с Западом, позволили художникам снова (как когда-то в 10–20-х гг.) окунуться в эксперименты и поиски. Лидер узнает о практиках реабилитированных авангардистов и модернистов 10–30-хх гг. Художники и режиссеры, вышедшие из лабораторий Л. Курбаса, пережив период творческого молчания (или адаптированного существования), в 60-е гг. начали более свободно рассказывать о прошлом. Стали известны имена А. Экстер, А. Архипенко, К. Малевича, ранние работы А. Петрицкого, который продолжал работать в театре вначале 60-х гг.

В конце 30-х гг. авангардистов обвиняли в побеге от настоящей жизни, в формализме, что и привело либо к их физическому уничтожению, либо к эмиграции, либо к творческой адаптации под соцреализм. Они же наоборот провозглашали возвращение к первоисточникам народного искусства: элементы Петриковской росписи: печей, домов и кувшинов, элементы Трипольской культуры передавали непрерывные линии, космическую систему Вселенной, экспрессию цвета. В работах художников 20-х гг. уничтожались законы перспективы, все разворачивалось без выдержки пропорций, провозглашались движение (ощущение движения), ритм, дух жизни. Цвет отличал украинский авангард (а также и работы А. Экстер и К. Малевича) от монохромного мирового. Народная тематика, адаптированная под новую эстетику, ставила украинский авангард вне мировых канонов.

Безусловно, отголоски практик реабилитированных в 60-тые гг. режиссера Л. Курбаса и украинских авангардистов ощутимы в работах Д. Лидера, но творчество К. Малевича имело на него особое влияние. Алогизм в футуристических картинах, космизм, духовный размах, музыкальный ритм в супрематических работах и концепция «Черного квадрата».

Конфликт для Д. Лидера – действенная основа сценографической пластики и сценической формы. «Конфликтный монтаж» Лидера дает возможность совместить различные детали в одном пространстве и создать многослойный образ спектакля. «*Если внимательно всматриваться в то, как построена картина у классиков – то станет заметным, так сказать, наложение одного смысла на другой. Следует различать эти наложения в науках и в искусстве. В науке это плюсовые, положительные наложения, в образном творчестве все наоборот – наложения идут по принципу несхожести: один смысл вступает в резкое несходство с другим, чаще всего это называют конфликтной несхожестью. Зритель разгадывает эту конфликтную несхожесть и таким образом постигает неизвестную информацию о содержании*» [8, с. 121].

Понятие «конфликтный монтаж» возникло на пересечении XIX–XX веков. Выяснить, кто первым применил этот принцип в искусстве, мы не беремся, но то, что именно такой подход встречается в футуристических полотнах К. Малевича, показывает интересные параллели. Например, алогичная картина «Корова и скрипка» (1913 г.) демонстрировала желание художника совместить несовместимое. В теоретических трудах Малевич определял это как «закон контрастов», или «момент борьбы». Д. Лидер также считал, что образность в искусстве рождается благодаря сопоставлению двух непохожих понятий, в результате чего возникает «третье понятие о мире».

Образ черного квадрата впервые появляется в творчестве Малевича во время театральной практики. Малевич вместе с композитором М. Матюшиным, либреттистом А. Крученых, автором пролога В. Хлебниковым создают футуристическую квази-оперу (итал. – «нечто вроде оперы») «Победу над Солнцем» (Санкт-Петербург, 1913 г.). В спектакле все строилось на литературной, живописной и музыкальной алогичности. В эскизах Малевича к спектаклю появляется квадрат, закрашенный черным наполовину. Если начало супрематизма связанно с театральной деятельностью, то не театр ли, в основе, которого лежит черная сцена-коробка с трехмерным пространством и с четвертым измерением (время), стал прообразом «Черного квадрата» Малевича? Можно вспомнить более раннее определение – «Черный кабинет», предложенное французским художником П. Фором в конце XIX в., и использованное К. Станиславским. Черный квадрат сцены как Пустота может вместить множество миров, оживить любую эпоху – не это ли скрыл великий художник в загадке «Черного квадрата», а другой художник, художник театра разгадал загадку? Для Лидера пустая сцена была первопричиной любого замысла. В пустом пространстве сцены он пытался увидеть то, что невозможно увидеть, как когда-то Малевич стремился увидеть «лицо Бога» в «Черном квадрате».

В спектакле «Победа над Солнцем» Малевича черно-белый квадрат победил солнечный круг, что означало победу активного творчества человека над пассивной природой (супрематизма над реализмом!) и провозглашало распад целостного. Черный квадрат – «ноль формы», он является окончанием старого и началом нового. По сути, это точка

бифуркации, как позже в теории хаоса Пригожин назовет период перехода из одного состояния в другое [11]. Т. Котович писала: «*"Победу над солнцем» мы рассматриваем как компонент распада в зоне предельной неустойчивости системы, а Черный квадрат – как канал перехода не только на другую сторону реальности, но и в зону нового структуротворения. Движение к Черному квадрату мы рассматриваем как проявление точки потенциальности, без времени, без пространства, без материи, а также без энергии – движение назад, к началу начал, чтобы выйти через это начало в другую вселенную*» [7, с. 34].

Одновременно образ черного квадрата возвращает к философскому пониманию восточного Небытия, из которого все возникает и в котором все исчезает. А. Шатских, биограф Малевича, отмечала, что художник интуитивно, не зная досконально восточную философию (идеи дзен-буддизма), открыл для себя состояние нирваны. Декорация к 5-й сцене I действия спектакля – квадрат в квадрате, последний из которых делился на белый и черный – напоминает символ «инь-ян». Не противостояние, а взаимодополнение женского и мужского, сильного и слабого, высокого и низкого, объемного и углубленного, внешнего и внутреннего. Образ квадрата в квадрате (только белого цвета) возникает в спектакле Лидера «Король Лир» В. Шекспира (реж. – Л. Хейфец, Малый театр, Москва, 1979 г.), и становится квинтэссенцией его творчества.

«Черный квадрат» Малевича таил в себе все существующее в мире, существующее в потенции, но еще не проявленное наружу. Черный цвет образовался в результате уничтожения цветной композиции по мгновенному порыву художника. В свою очередь, зритель, который смотрел на черное пространство, получал возможность присоединиться к творческому процессу и создать образы, а не только рассмотреть знакомые предметы, скопированные реалистами. Так же сценография Лидера присоединяла зрителя к недосказанному, фрагментированному миру спектакля и стимулировала отгадывать образы, не подававшиеся реалистично.

Деформирования тел актеров в преувеличенных костюмах-конструкциях в спектакле «Победа над Солнцем», которые можно представить по сохранившимся эскизам К. Малевича, выполнялась с помощью световых эффектов. Трехмерность, кинетика (почему происходит движение?) и динамика (как происходит движение?) приводили к стереометрии (объемному изображению). Малевич писал о динамике движения: «*При передаче движения цельность вещей исчезала, так как мелькающие их части скрывались между бегущими другими телами*» [9, с. 45]. Похожее делали итальянские футуристы в спектаклях без текста, в т. н. «синтезах». Ф. Т. Маринетти демонстрировал разбитые части тела актера – ноги без головы, руки отдельные от тела, возникавшие благодаря переносным предметам. Исследовательница итальянского театра С. Бушуева определяла это как «динамический импрессионизм» [2, с. 146]. В теоретических трудах Малевича находим похожее понятие – «динамическое ощущение».

Здесь наглядным становится влияние ритмической гимнастики и эвритмии швейцарского педагога Э. Жак-Далькроза на мировой авангард (укр. вариант исследует А. Веселовская в работе «Украинский театральный авангард» [3]). Институт музыки и ритма Жак-Далькроза в г. Геллерау под Дрезденом, функционирующий в 1911–1914 гг., посещали художники всего мира. Главная идея Жак-Далькроза заключалась в том, что музыкальная структура могла находить соответствующий пластический эквивалент на сцене через выражение актерского тела. Это должно было приводить к целостности пластического образа.

Влияния системы ритма испытывал и витебский авангард, к которому с 1919 г. присоединился К. Малевич. Именно здесь Малевич написал свой главный теоретический труд «Супрематизм. Мир как беспредметность или Вечный покой» (1922 г.). Но скорее всего Малевич познакомился с принципами ритма еще в 10-х гг., находясь в Москве и Санкт-Петербурге, когда появляются его первые алогичные картины и супрематические полотна. В Витебске он мог найти подтверждение этим доводам и на практике разработать учение с участниками УНОВИСа (Утвердители Нового Искусства), школы, возникшей в 1920 г.

Предполагаем, что композитор М. Матюшин, с которым Малевич работал над постановкой «Победа над Солнцем», повлиял на освоение ритма Малевичем. Будучи выпускником Московской консерватории, Матюшин играл на скрипке, написал две футуристические оперы, теоретические труды об искусстве, и занимался живописью. Матюшин интересовался теорией «четвертого измерения» математика и философа-теософа П. Успенского (философский труд «Четвертое измерение», 1909 г.). На основе учения Успенского, Матюшин разрабатывал идею «расширенного смотрения» в живописи. Он считал, что художник должен видеть иначе, чем другие люди, видеть все вокруг прямым и периферийным зрением, в процессе движения и в «цветосветопространственной» среде; не должен ограничиваться реалистичным изображением отрезка действительности, а должен стремиться к бесконечности пространства. Астральная сфера, внутренние чувства и мистическое измерение сознания выливались на полотно скрытыми знаками и образами, становились видимыми благодаря закодированным деталям картины.

После переезда в Украину, когда Лидер узнает о творчестве реабилитированных художников и чувствует свободу творчества, в его сознании происходит сдвиг. В украинский период его творчество эволюционизирует, приобретает отдельные черты, приводит к реформе в сценографии, и ведет к созданию школы украинской сценографии.

Влияние Д. Лидера на украинскую сценографию – это, в первую очередь, **новое мировосприятие** (Человек как микрокосм, а Вселенная как макрокосм в сотворчестве, свобода творчества и стремление к эксперименту), далее, **структурное обновление** (теория «конфликтного монтажа», ритм, пластическая и визуальная образность, соединение действия пространства с действием актера, т. н. «действенная» сценография), и наконец, **эстетическое обновление** методов создания пространственного решения (фрагментарность, использование натуральных фактур и вещей, несущих в себе предыдущий опыт и историческое значение). Это, в свою очередь, отчасти было сформировано благодаря «Черному квадрату» К. Малевича.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березкин, В. И. Д. Лидер : монография / Березкин Виктор Иосифович . – К. : «Мистецтво». – 1988. – 200 с.
2. Бушуева, С. Полвека итальянского театра: 1880–1930 / Светлана Бушуева. – Искусство, Ленинградское отд-ние, 1978. – 191 с.
3. Веселовська, Г. Український театральний авангард / Ганна Веселовська / Ін-т проблем сучасного мист-ва. Нац. акад. мист-в України. – К. : Фенікс, 2010. – 368 с.:16 л.вкл.
4. Григорьева, Т. П. Японская художественная традиция / Григорьева Татьяна Петровна. – М. : Издательство «Наука». – 1979. – 368 с.

5. Даніїл Лідер «Театр для себя» / упоряд. та автор вступ. ст. О. Островерх – К. : Факт, 2004. – 104 с.
6. Коваленко, Г. Даниил Лидер / Георгий Коваленко // М. : Искусство. – 1980. – 199 с., ил. – (Художники театра).
7. Котович, Т. Футуристична опера «Перемога над сонцем» та «Супрематичний балет» / Тетяна Котович // Український театр. – № 6. – 2013. – С. 33–35.
8. Лідер, Д. Мій улюблений драматург – Природа (Роздуми про взаємозв'язки Малого і Великого світу) / Даніїл Лідер // «Мистецькі обрії» 98: Альманах / Академія мистецтв України. – К. 1999. – С. 119–129.
9. Малевич, К. От кубизма и футуризма к супрематизму / Казимир Малевич. Собрание сочинения: В 5 т. // сост., вступ. ст., текст. подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских. – М. : Гилея, 1995. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913. – 1929. – 394 с. – С. 35–55.
10. Островерх, О. Б. Щеплення Лідером, або Досвід конфліктного монтажу // «Мистецькі обрії» : Альманах. – 2000. – № 2. – С. 309–315.
11. Пригожин, И., Стенгерс, И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.

Глина А. В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ О МЕХАНИЗМАХ ТЕАТРАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТА И ОСОБЕННОСТЯХ СОВРЕМЕННОГО АРТ-РЫНКА

Понятие «театральный менеджмент» следует определить, как управление профессиональными и социально-экономическими процессами в театре с целью получения экономического эффекта от театральной деятельности в условиях рыночной экономики. Театральный менеджмент представляют в виде системы, состоящей из четырех основных механизмов.

Во-первых, это организационно-административный механизм. Он, как правило, оказывается на первом плане театрального менеджмента как система распределения полномочий и функций, фиксируемых в организационных документах. Организационно-административный механизм можно понимать, как аппарат управления театральной деятельностью. Он включает в себя организационные структуры и штатное расписание театра, организационные взаимодействия и организационную культуру. Нам представляется главным в нем обусловленность организационно-профессиональных иерархий устойчивой ориентацией на успешность в реализации театрального продукта.

Во-вторых, это работа с персоналом, которую можно определить как систему подготовки, подбора и расстановки компетентных театральных специалистов, а также формирование и развитие и них мотивации к инициативному, ответственному и эффективному труду. В правильно организованной работе с персоналом человек рассматривается не как часть производительных сил или как обезличенный игрок. Актуальными среди современных «персонал-ориентированных технологий» выступают такие как создание команды единомышленников, формирование и развитие мотивации к продуктивной творческой деятельности, ориентация на успех в достаточно изменчивом, динамичном современном арт-рынке.

В-третьих, экономический механизм, под которым мыслится система ресурсного обеспечения, включающая финансовые и материально-технические ресурсы, хозяйственное взаимодействие, ресурсное обеспечение, механизмы хозяйственного расчета и экономического стимулирования. Очевидно, что сейчас управлять театром без экономического механизма абсолютно невозможно.

Наконец, это информационный механизм – соотношение и взаимосвязь управленческих решений, планирования, учета и контроля. Именно он является исключительно менеджментным механизмом, поскольку соединяет в управлении театром предыдущие три механизма и приводит в действие совокупную театральную жизнь. Менеджер – это управленец, который в силу должностных обязанностей постоянно принимает решения по различным вопросам (кадровым, коммерческим, хозяйственным и т. д.) театральной деятельности. Решения направлены на планирование и достижение целей, желаемого результата в создании и доставке потребителю театрального продукта.

Рассматривая театральный менеджмент как совокупность принципов, средств и форм организации театральной деятельности, отметим, что современное сценическое искусство не сможет обойтись без реализации организационно-управленческих функций, социально-психологических и экономических методов воздействия на зрительскую аудиторию. Когда театральные залы заполняются публикой, пришедшей на тот или иной спектакль, мало кто задумывается над тем, что за этим стоит не только яркое драматическое произведение и режиссерский замысел, репетиционный процесс и решение творческих задач, но еще и организация представления, техническая подготовка театральной постановки.

Перейдем к рассмотрению арт-рынка и его основных элементов. В научной литературе указывается несколько значений понятия арт-рынка. «Первоначально под этим термином понимали оборот предметов, обладающих художественной ценностью (произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства). Позднее этот термином стали использовать и для характеристики исполнительских искусств и других культурных услуг (например, музейных). Более корректно совокупность тех и других элементов рынка можно характеризовать как рынок художественный. Художественный рынок – способ распространения и перераспределения культурных ценностей в обществе. Термин «арт-рынок» более правильно используется для обозначения понятия товарооборота произведений неисполнительского искусства. Все, что связано с оборотом художественно-культурных ценностей, следует определять рынком культурных услуг» [1].

Современный арт-рынок считается явлением многогранным. Если акцентировать внимание на его художественной стороне, то на первое место выходит эстетическая ценность произведения искусства, если сферу производственно-торговых отношений – его рыночная стоимость. Он является также сложным, многоуровневым явлением с точки зрения его участников. В нем интегрируются большое количество субъектов, которые осуществляют все процессы его актуализации. Основными участниками театрального сегмента арт-рынка являются представители театрального производства (режиссеры, артисты, художники, музыканты и пр.) и продажи театральных продуктов, а также их потребители. К представителям продажи продуктов и предоставления театральных услуг относятся меценаты,

спонсоры, продюсеры и продюсерские центры, тиражирующие компании, галереи, салоны и другие учреждения культуры, не зависимо от формы собственности [2].

Важно подчеркнуть, что среди значительного количества функций арт-рынка наиболее востребованными и актуальными сейчас выступают информационные, художественно-эстетические, а также стимулирующие и регулирующие функции.

Специалисты Министерства культуры Республики Беларусь провели сопоставительный анализ статистических данных о работе театрально-зрелищных учреждений стран СНГ. Цифры красноречиво показали, что Беларусь является лидером по посещаемости на один театр (более 68 тыс. посетителей за год), опережая Россию (около 52 тыс.), Украину (около 51 тыс.) и Казахстан (около 34 тыс.). По количеству спектаклей на один театр (297 спектаклей в год) Беларусь опережает Украину (233) и Россию (227). По общему количеству посещений театров лидирует Казахстан, но ему незначительно (1 %) уступает Беларусь [3].

По данным официальной статистики в Республике Беларусь в 2010 г. насчитывалось 27 театров, в 2013 г. – 28, количество их посетивших, соответственно, 1 млн. 981 тысяча и 1 млн. 858 тысяч зрителей [4].

Чтобы понять в сравнении параметры развития театрального арт-рынка на основе грамотно выстроенного театрального менеджмента, обратимся в материалу финских исследователей театра Арьи Ропо и Марьи Эрикссон – профессоров факультета бизнес-администрации университета г. Тампере (Финляндия): «Хотя последние несколько лет при сильном сокращении государственного финансирования во всех секторах театры также почувствовали на себе рост управленческого «давления», современный финский театр по-прежнему популярен: при населении страны 5 млн. человек в 1994 году было продано 2,3 млн. театральных билетов. Необычайно высока популярность театра в городе Тампере. При населении 170 тыс. человек здесь десять театров, и каждое лето в городе проводится международный театральный фестиваль. Каждый четвертый театральный билет в Финляндии продается в Тампере» [5].

Таким образом, развитие современного театрального менеджмента испытывает на себе закономерности рыночных механизмов и экономических отношений, господствующих в обществе. Реагируя на меры культурной политики государства, социально-культурные процессы в обществе, главные усилия театрального менеджмента должны быть направлены на стремление к максимальному учету потребностей арт-рынка, запросов и интересов широкой театральной публики. Современные театральные тенденции таковы, что необходимо не стремиться перевоспитать потребителя арт-продукта по своим канонам и представлениям, а для обоюдной выгоды вступать с ним в продуктивное взаимодействие и заинтересованные коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Долгин, А. А. Культура и рынок: современные тенденции / А. А. Долгин. – М. : Авеста, 2009. – С. 168.

2. Алешина, И. В. Паблик рилейшнз для менеджеров и маркетеров / И. В. Алешина. – М., 2008. – С. 52–54.

3. БЕЛТА [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL:http//pda.open.by.culture/. – Дата доступа: 15.10.2014.

4. Статистический ежегодник Республики Беларусь. – Минск, 2014. – С. 264.

5. Ропо, А. Менеджмент театральной постановки: конфликт, коммуникации и компетентность [Электронный ресурс] / А. Ропо, М. Эрикссон. – Режим доступа: http://www.dvinaland.ru/culture/site/Publications/EoC/EoC2002-1/06.pdf. – Дата доступа: 27.07.2014.

Глина В. В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СИСТЕМА КОММУНИКАЦИИ КАК МАРКЕТИНГОВАЯ СРЕДА ТЕАТРА

Для многих современных театров проблема успешности и популярности состоит не в том, чтобы развивать управленческие и маркетинговые решения, позволяющие эффективно их внедрять в производство и доставку спектакля до зрителя. Она видится, в первую очередь, в том, чтобы выстроить систему маркетинговой работы в отношении всех заинтересованных лиц театрального процесса. Положительного результата во взаимодействии театрального сообщества достигает не единичная пиар-акция или яркий маркетинговый ход. Нам представляется, что это должна быть система заинтересованных коммуникаций внутри театра и далеко за его стенами, предваряемая кропотливой аналитической, менеджерской, маркетинговой работой.

На первом плане всегда выступает осуществление тесного, постоянного и заинтересованного взаимодействия всех субъектов театрального процесса ради эффективной реализации театрального продукта. Выявление специфики подключения театра к комплексу социокультурных и рыночных отношений изложено в нескольких подходах, в том числе в так называемой отношенческой парадигме современного маркетинга [1].

Театральная организация планирует деятельность и определяет свои перспективы, руководствуясь принятыми планами, поставленными целями и задачами, наличием собственных административных, материально-технических и художественных ресурсов, потребностями в организационно-производственном, культуротворческом и социальном развитии.

Но при планировании этой деятельности нельзя не учитывать фактор многоуровневых отношений как внутри театрального коллектива, так и с массовой зрительской аудиторией. Исследователи, изучая театральные коммуникации, подчеркивают, что, «чем сложнее окружающая среда, тем изощрённее должен быть этот инструмент и тем более профессиональными должны быть держащие его руки» [2].

Система коммуникаций театра вытекает из организационно-структурных взаимодействий внутри театра, а также внешних контактов театральных работников в различных сферах социокультурной жизни общества.

Под структурными театральными взаимодействиями мыслится совокупность отношений в специализированных театральных подразделениях, складывающихся в процессе подготовки и показа спектаклей или других публичных представлений. В такой структуре выделяют: организационно-административный, технический и творческий составы (дирекция, труппа, специалисты цехов и служб, режиссерского управления, билетеры и другие работники). Все они относятся к субъектам внутренней коммуникационной среды. Выделим в ней несколько ступеней (кругов общения).

Первая и основная, «цементирующая» ступень – это круг общения авторов театрального произведения. Он включает в себя создателей театральной постановки – режиссера, сценографа, композитора, художников, актеров.

Второй круг общения – работники театральных цехов и служб, задействованные в создании и прокате театрального продукта. К ним относятся помощники режиссера, декораторы-оформители, реквизиторы, костюмеры, техники-осветители и другие специалисты).

Третий круг коммуникационных взаимодействий составляют службы, занятые продвижением на арт-рынок и продажей спектакля. Это, в первую очередь, маркетологи, менеджеры, специалисты по рекламе, IT-технологи и др. Совместно с дирекцией и специалистами административного состава они организуют рекламную и PR-деятельность, поддерживают имиджа театра, популяризируют театральный продукт, что способствует привлечению зрителей на спектакли, обеспечивая посещаемость театра.

Под внешней коммуникационной средой театральной организации подразумевается вся реальная социокультурная сфера жизнедеятельности общества. Она состоит из представителей государственных структур и социальных институтов, различного рода организаций и трудовых коллективов. Первостепенное значение в налаживании внешних коммуникационных связей имеют устойчивые контакты с социальными индивидами, отдельными личностями, театральными поклонниками как потенциальными потребителями театрального продукта.

Особая область внешних коммуникаций – общение с представителями различных средств массовой информации, театральными критиками и рецензентами, активистами формирования общественного мнения.

Таким образом, современный театральный процесс рассматривается как система коммуникаций между взаимодействующими его участниками по примерной схеме: заказчики театрального продукта, общественность – непосредственные его производители – театральные публицисты – многочисленные посредники (продюсеры, спонсоры, продавцы и пр.) –широкая аудитория потребителей. В каждой из этих цепочек коммуникации мы погружаемся как маркетинговую среду, нацеленную на успешное продвижение спектакля к зрителю.

Современный спектакль как театральный продукт не совпадает полностью ни с материальным товаром, ни с услугой в их традиционном экономическом смысле. В нем всегда остается нечто, связанное с обоюдно значимыми духовно-эстетическими ценностями и системой коммуникации. Не учитывать это обстоятельство, значит неправильно определять его суть и специфику и, следовательно, неэффективно вписывать театральную деятельность в систему социокультурных связей и рыночных отношений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Третьяк, О. А. Отношенческая парадигма современного маркетинга // Российский журнал менеджмента / О. А. Третьяк. – 2013. – № 1. – С. 41–62.

2. Донова, Д. А. Театр и зритель : стратегические основы взаимоотношений : автореф. дис.… канд. искусствоведения / Д. А. Донова. – М., 2007. – С. 6.

Голікава Л. Ф.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ТЭАТРАЛЬНАЕ ЖЫЦЦЁ БЕЛАРУСІ Ў СВЯТЛЕ ГАЗЕТНА-ЧАСОПІСНАЙ ПЕРЫЁДЫКІ 2-Й ПАЛОВЫ XIX – ПЕРШЫХ ДЗЕСЯЦІГОДДЗЯЎ XX СТ.

Тэатральнае мастацтва ў Беларусі фарміравалася і развівалася непадзельна – і як мастацтва эпахальнае, якое арганічна ўпісалася ў сусветную гісторыю тэатра, і як мастацтва паўсядзённае, у якім адлюстраваны бягучыя справы, падзеі, факты тэатральнага жыцця. У першым выпадку тэатральнае мастацтва ацэньвалася з кропкі гледжання акадэмічнай навукі, разглядалася і аналізавалася ў разгорнутых тэатразнаўчых працах, манаграфіях, навуковых артыкулах. У другім – тэатральнае, артыстычна-сцэнічнае быццё фіксавалася ў перыядычным газетна-часопісным друку, станавілася «фактурай» скарацечнага часу. Між тым, каштоўнасць такога роду публікацый, якія заснаваны на «працяглым назіранні за сучаснымі з'явамі» (А. Пушкін), дазваляе аднаўляць карціну пэўнай мастацкай эпохі, скрозь прызму штодзённых мастацкіх рэалій, рэканструяваць мастацкую рэчаіснасць.

У беларускай перыёдыцы другой паловы XIX – першых дзесяцігоддзяў XX ст. адлюстроўваюцца сучасныя – для аўтараў падобных публікацый – з'явы, што ўзнікаюць у тэатральным асяроддзі, аналізуецца стан сучаснага тэатра (ва ўспрыняцці сучасных жа тлумачальнікаў і каментатараў). У кароткіх газетных ці часопісных нататках змяшчаюцца звесткі аб цікавых спектаклях, акцёрах, даёцца ацэнка іх творчасці, асвятляецца хроніка тэатральных падзей. Тэатральныя рэцэнзіі, артыкулы, замалёўкі, нарысы, нататкі, эсэ і інш. жанры газетна-часопіснай публіцыстыкі становяцца свайго роду люстэркам, у якім тэатральнае жыццё паказана ў разнастайных яго праяўленнях.

Першыя звесткі аб прыметным у тэатральным свеце тагачаснай Беларусі факце паяўляюцца, як вядома, у газетным перыядычным друку ў пачатку 1840-х гадоў. Кароткае паведамленне, надрукаванае ў «Мінскіх губернскіх ведамасцях» (выдаваліся з 1838 па 1917 гг.) абвяшчае аб прэм'еры аперэты В. Дуніна-Марцінкевіча «Рэкруцкі яўрэйскі набор». Крыху пазней у «Губернскіх ведамасцях» і з іншых рэгіёнаў (Віцебскага, Магілёўскага, Гродзенскага) публікуецца разнастайная інфармацыя аб значных тэатральных падзеях, што адбываюцца на тэрыторыі Беларусі, – гастрольных турах замежных труп з Польшчы, Расіі, Украіны, разнастайным і папулярным сцэнічным рэпертуары, новых пастаноўках заезджых і мясцовых тэатраў, вядомых акцёрах і да т. п.

З цягам часу змест тэатральных спавешчанняў значна мяняецца. У канцы 1850-х гадоў з'яўляецца шэраг артыкулаў, у якіх абмяркоўваецца нестандартная сітуацыя, што склалася ў правінцыяльных тэатрах, з доляй трывогі гаварыцца аб публіцы губернскіх гарадоў. Як заўважае аўтар адной з газетных публікацый, яна (публіка) зусім не цікавіцца сур'ёзнай, па-мастацку сталай драматургіяй, нярэдка ігнаруе пастаноўкі сцэнічных твораў «без двухсэнсіц» і аддае перавагу пацяшальным відовішчам. У нататцы, надрукаванай у

«Мінскіх губернскіх ведамасцях», карэспандэнт з горыччу канстатуе, што «большасць публікі, якой нельга грэбаваць», паколькі яна «павялічвае ці памяншае мізэрныя сродкі тэатра», патрабуе толькі «абавязкова трагедый і драм, жаласлівых, жахлівых, гераічных!». У той жа час п'есы другога плана, «якія б гэтыя п'есы ні былі добрыя, як бы яны ні былі выразна выкананы, большасць публікі не задавальняе» [1: 1859, № 6].

У 1860-я гады ў губернскай прэсе пачынаецца абмеркаванне і такіх пытанняў тэатральнай рэчаіснасці, як якасць выканальніцкага майстэрства акцёраў, прастата і натуральнасць акцёрскай ігры, пазбаўленай «манернасці» і «жадання рысавацца» і здольнай «прывесці публіку ў трапятанне» [1: 1867, № 3]. На змену першапачаткова агульным або, наадварот, залішне канкрэтным па характары нататкам, суаднесеным толькі з манерай ігры акцёра (акцёрскім амплуа) і пазбаўленым дасканалага мастацкага аналізу акцёрскага выканальніцтва, прыходзяць разгорнутыя рэцэнзіі, эсэ і нават артыкулы. Гэта публікацыі І. Гольц-Мілера (1806–1871) і П. Шпілеўскага (1823–1861).

Першы – тэатральны крытык і аглядальнік «Мінскіх губернскіх ведамасцей» – запомніўся чытачам серыяй глыбокіх па змесце артыкулаў. Аўтар, які падпісваў свае опусы абрэвіятурай «І. Г.» або словазлучэннем «Аматар тэатра», выступае за рэалістычнасць акцёрскай ігры, падкрэслівае, што тэатральная сцэна павінна стаць цэнтрам прыцягнення для лепшых драматургаў і выканаўцаў-акцёраў, прызначацца для пастановак сур'ёзных п'ес, рознахарактарных па рэпертуары, фарміраваннем якога, як прымячае крытык, трэба заняцца неадкладна: «знаёміць публіку з дасканалай рускай драматургіяй» («Паведамленне пра Мінскі тэатр», 1865). Каб падкрэсліць сваю думку, І. Гольц-Мілер у «Некалькіх словах пра Мінскі тэатр» (1867), поўных сарказму і іроніі, прадстаўляе «тэатральную сцэну наадварот», дзе пануюць бязглуздыя сюжэты, «крывавыя» драмы, спектаклі, вызначаныя дрэнным густам, а артысты «крычаць на ўвесь голас». Ён апісвае таксама і норавы тагачаснай публікі [1].

Другі – П. Шпілеўскі, стваральнік знакамітых белетрызаваных нарысаў «Падарожжа па Палессі і беларускім краі», вядомы этнограф, фалькларыст, публіцыст і тэатральны крытык – свае тэатральныя замалёўкі, артыкулы і рэцэнзіі, якія падпісваў псеўданімамі «Драўлянскі», «Знаёмы чалавек», «Барон Ікс», публікуе як у мясцовых «Мінскіх губернскіх ведамасцях», так і ў расійскай прэсе – часопісах «Современник», «Пантеон», «Русский мир», «Искусство», «Иллюстрации», «Театральный и музыкальный вестник». У публікацыях П. Шпілеўскі закранае многія надзённыя пытанні – ад фарміравання афішы Мінскага гарадскога тэатра і адносінах публікі да акцёраў да ўмоў ігры акцёраў на сучаснай тэатральнай сцэне і развіцця акцёрскіх індывідуальнасцей (артыкулы «Урыўкі з падарожных запісак», «Спектаклі аматараў і розныя канцэрты ў Мінску», «Мінскі тэатр і пані Піятроўская – дэбютантка» і інш.).

Пачынаючы з 80-х гадоў XIX і ў першае дзесяцігоддзе XX ст., у газетах «Мінскі лісток» (1886–1902 гг. выдання), «Наша ніва» (1906–1915 гг.) рэгулярна асвятляюцца падзеі тэатральнага жыцця. У «Мінскім лістке» паяўляюцца звесткі аб паспяховых выступленнях гастралюючых труп (М. Старыцкага – у 1887–1891 гг., М. Крапіўніцкага – у 1892 г., А. Картавава – у 1890–1892 гг., М. С. Савінай – у 1892–1893 гг. і інш.), аб распаўсюджанні тэатральных суполак, і не толькі ў цэнтры, але і на перыферыі, аб станаўленні тэатральнай справы ў тагачаснай Беларусі («Наконт адкрыцця гарадскога тэатра» (у Мінску. – *Л. Г.*), 1890), публікуюцца нарысы аб творчасці знакамітых рускіх і замежных драматургаў («Значэнне Гогаля для рускай літаратуры», 1902), друкуюцца рэцэнзіі на спектаклі («"Галька" С. Манюшкі», 1891; «"Іванаў" – драма Антона Чэхава», 1902), нават сур'ёзна абмяркоўваецца роля рэжысёра ў тэатры [2]. Так, карэспандэнт «Мінскага лістка» пад псеўданімам «Назола» (аўтары газетных публікацый у той час часцяком заставаліся невядомымі чытачам, утойвалі сваё імя пад псеўданімам ці проста не падпісвалі карэспандэнцыю), пералічвае асноўныя якасці тэатральнага рэжысёра, які павінен быць «адукаваным», «усеагульна развітым», «эстэтам», «мастаком», «псіхолагам», «энцыклапедыстам» і, па меншай меры, «прафесарам мастацтва». Калі гэтага няма, ні аб якой якаснай пастаноўцы п'есы размова весціся не можа, падкрэслівае карэспандэнт [2].

У сваю чаргу ў першай легальнай беларускамоўнай газеце «Наша ніва» – рупары адраджэнцкай хвалі – друкуецца шэраг нататак, дзе апісваюцца пачатковыя намаганні беларускай інтэлігенцыі на шляху станаўлення аматарскага і нараджэння прафесійнага нацыянальнага тэатра пад кіраўніцтвам І. Буйніцкага, а таксама распавядаецца пра беларускія тэатралізаваныя вечарыны, якія набылі вялікую папулярнасць сярод публікі і пераўтварыліся ў праваднікоў нацыянальнай ідэі [3].

У процівагу папярэдняму «нашаніўскаму этапу» [4, с. 151], другое дзесяцігоддзе XX ст. стала пачаткам новай эпохі ва ўсіх галінах грамадскага, палітычнага, сацыяльнага і культурнага жыцця. На авансцэну гісторыі вылучыліся эмісары ад мастацтва, з'явіліся новыя тэмы, дэманстраваліся новыя падыходы да ацэнкі і асэнсавання тэатральнага асяроддзя.

Шмат цікавых звестак з гісторыі фарміравання тэатра новага тыпу было сканцэнтравана на старонках часопіса-штотыднёвіка «Трыбуна мастацтва» (выходзіў з лютага па чэрвень 1925 г.). Акрамя нататак, дзе асвятляліся пытанні сучаснага мастацтва, у часопісе публікаваліся праграмы і лібрэта «усіх тэатраў і кіно г. Мінска», галоўнай жа задачай выданне дэкларавала «далучэнне працоўных да культурнага жыцця» [5, № 1].

У «Трыбуне мастацтва» абмяркоўваліся новыя пастаноўкі Мінскага тэатра (БДТ-1), музычна-харэаграфічныя канцэрты-спектаклі, якія ставіліся на гарадской тэатральнай сцэне [5, № 1], а таксама апісваліся выступленні драматычных артыстаў і спевакоў [5, №№ 1, 3, 6]. Публікаваліся і выказванні вядомых беларускіх рэжысёраў (Л. Літвінаў) аб будучым драматычнага тэатральнага мастацтва [5, № 11]. Тут жа разгарнулася палеміка аб лёсе музычнага тэатра і аб нацыянальнай беларускай оперы [5, №№ 7, 9]. Шмат увагі было аддадзена і праблеме арганізацыі работы драматычных гурткоў у рабочых клубах, і пастаноўкам тэатралізаваных інсцэніровак на злабадзённыя тэмы [5, №№ 4, 6].

На старонках часопіса з'явіліся і першыя рэцэнзіі на спектаклі (як звычайна, ананімныя). Так, абмяркоўваючы

музычную пастаноўку «Іспанскі салавей», рэцэнзент даволі бесстаронна адгукаецца на гэту тэатральную падзею, адзначае і «нячутнасць аркестра», і «трафарэтныя мізансцэны», і «заседжаныя мухамі павільёнчыкі», а таксама і «замагільныя цені хору і балета» [5, № 3, с. 5].

Практычна штотыднёва ў часопісе публікуюцца «звесткі з месцаў» – свайго роду міні-рэцэнзіі на пастаноўкі тэатралізаваных мерапрыемстваў, якія ладзяцца ў Мінску. У адным з нумароў апісваюцца спектакль па п'есе з гісторыі Французскай буржуазнай рэвалюцыі «Рэвалюцыйнае вяселле» і «музычная сатыра на тэму аб міжнародным становішчы і падняцці прадукцыйнасці працы» [5, № 6, с. 7]. У другім разгортваецца абмеркаванне новых форм тэатральнага мастацтва – тэатралізаваных міні-паказаў на злабадзённыя тэмы. Рэцэнзентам адзначаецца, што такія формы «надзвычай гнуткія» і «дапускаюць пабудову не на спецыфічных тэатральных навыках», а гэта, у сваю чаргу, дазваляе прыцягваць да тэатральнай сцэны шырокую «клубную масу» [5, № 10, с. 11].

Такім чынам, знаёмства з газетна-часопіснай перыёдыкай, дзе асвятляецца тэатральнае жыццё ў Беларусі на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў, дапамагае разгледзіць асобныя канкрэтныя дэталі тэатральнай рэчаіснасці мінулых гадоў не з пазіцый застылай (музейнай) гісторыі, але як неад'емную прыкмету свайго часу, бо «гісторыя мінулага ніколі не завершана (…), яна перажываецца і пазнаецца, асэнсоўваецца і ацэньваецца зноў і зноў» [6, с. 30–31]. У беларускай тэатральнай публіцыстыцы вобраз канкрэтнай мастацкай эпохі адлюстраваны праз калейдаскоп штодзённых падзей, з'яў і фактаў артыстычна-сцэнічнага быцця, вывучэнне якіх дазваляе зафіксаваць і выявіць характэрныя рысы тэатральнага працэсу, што заўсёды цікава дапытліваму даследчыку.

ЛІТАРАТУРА

1. Минские губернские ведомости. – 1859, 1865–1867.
2. Минский листок. – 1890, 1891, 1902.
3. Наша ніва. – 1912. 9 студз.; 1913. 1 лют.
4. Беларусы. Т.13. «Тэатральнае мастацтва» / Р. Б. Смольскі [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка; рэдкал.: В. М. Ярмалінская [і інш.]; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск: Беларус. навука, 2012. – 758 с.: іл.
5. Трыбуна мастацтва. – 1925. – №№ 1–14.
6. Михайлов, А. В. Диалектика литературной эпохи / А. В. Михайлов // Языки культуры. – М. : Языки русской культуры, 1997. – С. 14–35.

Бочкарева О. В.
(Российская Федерация, г. Ярославль)
Дудченко Н. А.
(Российская Федерация, г. Ярославль)

РАЗВИТИЕ АРТИСТИЗМА ДЕТЕЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ КУКОЛЬНОМ СПЕКТАКЛЕ

В современном обществе резко повысился интерес к развитию интеллекта детей: все большее количество педагогов и родителей считают своей основной задачей научить их читать, писать и считать, а не развить способность чувствовать и творить. Нарастающий темп жизни проявляется в «клиповом» моделировании реальности, которое восходит к элементам мелькающей мультипликации, а преобладание компьютерных игр ведет к технологизации детского мироощущения в целом. Современные дети знают гораздо больше, быстро решают логические задачи, но часть из них теряет способность к сопереживанию: их мало что волнует и восхищает, удивляет и радует, всё чаще они проявляют равнодушие и черствость, их интересы ограничены, а игры однообразны. Кроме того, в последнее время многие дошкольники, не посещая детские сады, практически не общаются со сверстниками, а телевизоры и компьютеры не способны компенсировать отсутствие детского сообщества, без которого невозможно полноценное психическое, нравственное, эстетическое и социальное развитие личности ребёнка.

Отмечая недостаток фантазии, наблюдательности и творческих способностей некоторых детей, педагоги и психологи отмечают тот факт, что современный ребенок мало играет, не развивает воображение как автор игровой деятельности. Очевидным для педагогов становится факт отсутствия, уже в дошкольном возрасте, интереса, удивления, стремления к творчеству, когда многие из детей становятся не творцами, а потребителями.

Можно отметить в настоящее время и другую проблему, связанную с психическими нарушениями у 67–69 % детей: неврозами, страхами, излишней возбужденностью, или наоборот, заторможенностью, апатией, отсутствием интереса к реальной действительности, погруженностью в виртуальную действительность. Эмоциональное раскрепощение ребёнка возможно в процессе обучения культуре чувств и развития художественного воображения в игровой, театрализованной деятельности, связанной с постановкой кукольного музыкального спектакля.

Знакомство с кукольным театром происходит в раннем возрасте. Кукольный театр, любовь к которому человек проносит через всю жизнь, воздействует целым комплексом художественных средств: интонацией художественного слова, наглядным образом куклы, живописно-декоративным оформлением и музыкальным сопровождением [2].

Постановка кукольного спектакля оказывает педагогическую и психологическую помощь в работе с детьми, выявляя и развивая у них артистические способности, создавая атмосферу эмпатической расположенности. Обогащая яркими впечатлениями, музыкально – театральная постановка вызывает у ребенка яркий спектр эмоций, способствуя умственному, нравственному, музыкально – эстетическому воспитанию. Формирование творческой индивидуальности, развитие активности ребенка невозможно без способности ярко и убедительно выражать чувства и эмоции. Выстраивая кукольный спектакль, основываясь на единстве художественно-образного и логического, педагог выступает в роли режиссера, отбирая доступные детям образцы музыкальной культуры.

Категория «артистизм» – одна из наиболее часто употребляемых в философских, психологических, педагогических, искусствоведческих работах. Так, в философии, категория «артистизм» рассматривается с нескольких позиций. Так, философ М. Хайдеггер соотносит понятие «артистизм» с многомерностью особой формы бытия, в которой человек обретает

полноценное присутствие. Ученый С. А. Лишаев, рассматривает «артистизм» как форму опознания «Другого», когда артист примеряет на себя различные «маски». Й. Хейзинга раскрывает игровую природу артистизма делая акцент на творческой, преобразовательной функции искусства.

Известный режиссер В. Э. Мейерхольд считал, что любой артист способен воздействовать на зрителя и «заражать» зал. Магическая сила искусства, как считал режиссер, заключается в том, что артист завораживает зрителя не только качеством исполнения, но и непосредственным обаянием своей личности, воздействием своей эмоциональности, воли, мимики и пантомимики.

Многие ученые отмечают сходство художественно – театральной деятельности и детской игры, возникающих из потребности познания и самопознания человека, из потребности преобразования жизни по законам красоты. И в искусстве, и в игре удваивается мир эмоционально значимых ценностей и смыслов человеческих отношений. Как отмечает О. В. Бочкарева, «…углубление и познание своего «Я», является не только поиском смысла через «Другого», но и самим задающим смысл, эмоциональным действием, вносящим упорядоченность в разнообразный поток неструктурированного опыта. Диалогическая рефлексия обеспечивает выход слушателя за пределы своего «Я» и связывает личность с другой личностью [1, с. 199].

Педагогическая концепция кукольного музыкального спектакля способствует научному переходу от категорий обучения, воспитания и развития к категориям культуры. Внутренняя диалогичность свойственна художественному спектаклю как на уровне элементарной интонационной диалогичности – развертывания литературной и музыкальной речи из интонационного ядра, так и на уровне содержания пьесы, моделирующей взаимодействие персонажей. Внутренняя диалогичность – суть художественной логики, воплощающей широкий спектр отношений человека к миру. А. Н. Леонтьев считал игру «своеобразной предэстетической деятельностью».

В психологическом аспекте детская игра и художественная деятельность имеют общие черты:

- эмоциональная насыщенность, переплетение непосредственных и опосредованных мотивов;
- доминирование образного начала – принятие роли, образа присутствует как обязательный компонент;
- «условность» действий, ситуаций, языка.

Идентификацию можно определить в качестве составляющей игрового и художественного восприятия. Механизм идентификации в игре может быть познан только после его осмысления в своей высшей разновидности в статусе художественного перевоплощения в искусстве.

Л. Выготский, Д. Эльконин указывали на базовую единицу детской игры – «мнимую ситуацию», которая сближается с понятием «художественная условность». Психологическое содержание этого понятия заключается в системе, типе и мере пространственно-временных изменений, допустимых при создании и полноценном восприятии произведения искусства как особой модели переживаемой реальности.

Видимо, не случайно, первоначальный возраст детской игры – дошкольный – является наиболее чувствительным для диалога с музыкальным, кукольным спектаклем. Дошкольники очень впечатлительны и наблюдательны, они ярко реагируют на эмоциональное воздействие кукольного спектакля, постановка которого помогает детям ярче и правильнее воспринимать содержание художественных и музыкальных произведений. Однако им интересен не только просмотр спектакля в настоящем кукольном театре, но и деятельное участие в постановках, где они участвуют в процессе подготовки декораций, создания кукол, разучивания ролей, обсуждения сценария.

Впечатления от спектакля, увиденного и пережитого в настоящем театре, так или иначе, переносятся и в постановку музыкального кукольного спектакля. Рассказ о спектакле способствует развитию речи, умению вести диалоги и передавать свои впечатления в монологической форме, расширяет в целом кругозор детей.

Постановка музыкального кукольного спектакля требует диалогического взаимодействия воспитателей, родителей и детей. Музыкальный руководитель добивается выразительности исполнения роли каждым ребенком, обращает внимание не только на заучивание текста, мелодии и правильное выполнение пластического движения, но и на артистизм игровых действий.

Изначально музыка – неотъемлемая часть художественного представления, в том числе и кукольного спектакля. Театр кукол музыкален уже сам по себе, потому что его пантомимической природе и временному развертыванию свойствен ритм, так как вне движения не может быть действия. В кукольном театре интонация речи сопрягается с музыкальной интонацией. В музыкальных кукольных спектаклях широко используются народные мелодии и песни, национальные танцы. Музыка в кукольном спектакле выполняет различные функции: она может обрамлять спектакль во вступительной и заключительной частях; использоваться на протяжении всего спектакля как фон, который связан с самим действием; быть участником спектакля, когда персонажи переходят от речи к пению и наоборот. Музыка кукольного спектакля предназначена для детей, поэтому она должна быть простой, лаконичной по характеру, с ярким тематизмом, чтобы соответствовать потребностям, пониманию и восприятию детской аудитории. Этими качествами обладает музыка к кукольным спектаклям, которые писали такие известные композиторы, как Ю. Шапорин, Д. Кабалевский, Ю. Левитин, Н. Богословский, А. Пахмутова и другие.

Таким образом, формирование творческой индивидуальности ребенка невозможно без развития выразительности, артистизма, способности ярко и убедительно выражать чувства и эмоции. Кукольный музыкальный спектакль, основанный на пространственно-временном единстве пантомимической природы сценического действия и интонационности музыкального искусства, воплощает внутреннюю диалогичность – суть художественной логики, демонстрирующей широкий спектр отношений человека к миру. Донести их до ребенка, сделать доступными переживания истинных ценностей жизни – главное предназначение педагогики искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарева О. В. Музыкальный диалог как стремление

личности к совершенству // Ярославский педагогический вестник. – 2013 – № 1 – Том I (Гуманитарные науки). – С. 197–200.

2. Караманенко Т. Н., Караманенко Ю. Г. Кукольный театр – дошкольникам. – М. : Просвещение, 1982.

Житницкий А. З.
(Республика Украина, г. Харьков)
Шумакова С. Н.
(Республика Украина, г. Харьков)

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ УКРАИНСКОГО ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА

В научной литературе, рассматривающей проблемное поле циркового искусства, упоминание об украинской обрядовости в контексте культурогенеза отечественного цирка встречаются крайне редко. Оставляя за рамками данного исследовательского интереса ранее разработанные в той или иной мере феномены скоморошества и балагана как исторически предначертанные эволюцией превалирующие начала цирка, обратимся к «сопутствующему» истоку украинского циркового искусства – обрядовому действу, интересующему нас не с точки зрения своего магического значения и духовно-символического содержания, а с позиций «превращения» в игру-представление, проявляющую элементы цирка, и попытаемся выяснить какие структурные элементы обряда могут быть контурно или явно отнесены к первоистокам цирковых форм.

Безусловно, в первую очередь обратимся к «Маланке» или «Вождению козы» как самобытным обрядовым действиям, «играм ряженых» наиболее часто ассоциируемым с Украиной, где магические функции уступают место открытой праздничности, живой импровизации и свободному творчеству (рис. 1, 2).

В украинской обрядовости «водить Маланку» – обычай хождения в канун Нового года с наступлением сумерек «ватаг щедровальников» с музыкой и плясками в своеобразных обрядово-карнавальных костюмах и причудливых масках из дерева, меха и перьев. Что касается персонажной системы «Маланки», то следует заметить, что в ней доминантны два актуальных парных образа – Маланка (в роли которой выступает девушка) и Васылько (парень или ряженая в мужское «молодица»), олицетворяющие христианских святых – св. Меланию и св. Василия, символизирующие два праздничных дня в году – последнего старого и первого дня нового года. Обряд, произошедший от аграрно-магических обычаев древних славян-язычников, в XIX в. трансформировался в своеобразный сельский карнавал с брачно-свадебными мотивами. Традиционные образы ряженых на Маланку включают также маски Козы, Быка, Коня, Медведя, Журавля, а также персонажей Деда и Бабы.

По авторитетному мнению исследователя украинской новогодней обрядовости А. В. Курочкина, «Маланка» как самобытное обрядовое действие сформировалась именно в Украине: доказательством исходного украинского происхождения символико-образной системы и драматической основы «Маланки» выступает, прежде всего, наличие в украинском инварианте действа наибольшего числа архаических черт, связанных с древнеаграрной культурой – зооморфных персонажей: козы, коня, быка, медведя (древних символов плодородия); антропоморфных масок бабы и деда, отражающих культ предков [3–6].

Попытаемся отразить содержательную сторону обряда «Маланки», сохраняя присущую ему колоритность «обрядовой поэтики». С наступлением темноты шумная компания с музыкантами начинала ходить по селу, танцуя и балагуря. Во время обходов щедрования ряженые песнями славили хозяев, гостеприимно распахивающих двери своих домов, с пожеланиями здоровья и достатка, за что полагалось вознаграждение праздничной снедью и деньгами. Хозяевам следовало «полномерно» задобрить щедровальников – тогда весь будущий год будет для них счастливым и богатым. За подарки-угощения гости-щедровальники хозяевам «воздавали плату» пением, плясками, особенно востребованной демонстрацией «трюкачества», игрой на музыкальных инструментах, часто в «залихватской», нетрадиционной форме, обрядовыми игрищами с масками, в частности, «аттракционом» «Вождение козы».

«Вождение козы» – праздничные хождения «парубков с козой» – шестом, покрытым шубой и поддерживаемым спрятанным под ней молодым человеком. Козу водили с музыкой, под которую она плясала. Чаще Козой был парень в вывернутом шерстью вверх «кожухе», с рогами, сделанными из рогатины, к которой прикрепляли две дощечки (рот), и прядь пеньки (бороду) – рот открывался и, звучно хлопая, закрывался, что «пугало» присутствующих. Между рогами цеплялся звонок, со стороны спины – хвост из веника.

В самом начале обрядового действа ряженые, подойдя к окну, в песенной форме просили у хозяев разрешения щедровать [5]:

Гой Иван, Ванечка,
Пусти в дом Маланочку …
Пустите в дом погреться пяти,
Пустите к печке погреть зубы,
Пустите к печи согреть плечи …

Приход ряженых считался хорошим признаком и, как правило, щедровальников охотно приглашали в дом. Только получив хозяйское разрешение, ряженые могли переступить порог дома, где вначале исполняли величальные щедровки для каждого члена семьи, а затем пытались «помочь» по хозяйству, устраивая балаган, крича и толкаясь. Маланка во время щедрования пряла кудель, пританцовывала, имитировала воспеваемые в песнях действия, «репрезентируя» свою «хозяйственность» действиями наоборот: подметая дом от порога к столу, укладывая обувь на стол, а тарелки на пол. Маланка пыталась помочь хозяйке «подбелить» пол или вымыть глиняные стены, хозяева, в свою очередь, стремились помешать «моторной» помощнице «наводить порядок» и внимательно следили, чтобы она ничего не стащила, т. к. за «прикарманенную» вещь она просила «существенный» выкуп, или угрожала продать ее в соседней комнате за двойную цену. Иной раз ей умышленно подкладывали что-то, принадлежащее девице на выданье, что должно было предвещать замужество в скором будущем.

Тем временем в сенях начинала блеять и топать Коза. Щедровальники просили хозяев впустить и ее в дом погреться, она – «в ножки замерзла и в рожки замерзла». Хозяева поначалу притворно и словоохотливо отказыва-

лись, придумывая различные отговорки – Коза может детей напугать. Детям же не терпелось ввести в дом Козу, что означало развертывание «полноценного», «ветреннобеспечального» представления, и они упрашивали родителей пустить «милую козочку» хоть на порог. Щедровальники на все лады расхваливали ее достоинства: и хороша, и умна, и поет, и пляшет, и побасенки сказывает – всячески веселит. Хозяева, глядя на «невероятные» вокально-хореографические уловки, трюки и «фокусы» проделываемые Козой, а также «фортели» ее поводырей, несомненно, давали согласие.

Войдя в дом, Коза пугала присутствующих, пытаясь боднуть рогами, а, осмотревшись, под пение щедровальников воспроизводила в танце свои таланты. Заканчивалось действо тем, что приходили стрельцы-молодцы и «ударяли», «встреливали» козу в правое ушко, «в самое сердушко» или под ножку, и – коза «упадала, кривенькие ножки задирала», становилась неживая.

Коза – символ плодородия (в Украине и поныне частицу нескошенной нивы или неубранной грядки называют «козой». С древности примечалось, что на земле, где паслась скотина, и растения лучше, и урожай больше. Значимость символа отражают щедровки:

Где коза ходит, там жито родит,
Где не бывает, там полегает,
Где коза топ-топ,
Там ржи семь куч,
Где коза рогом, там ржи стогом,
Где коза хвостом, там ржи кустом …

В обрядовом действии «уход из жизни» козы символизировал зимнее природное угасание, но главным считалось ее оживление. Все присутствующие в доме, в первую очередь, щедровальники пытались привести к жизни Козу, пытаясь из всех сил ее рассмешить. Все средства были хороши, лишь бы коза засмеялась, начала сопротивляться, подала «явные» признаки жизни. Преимущественно «лечил» ее «доктор», комментируя свои действия так, что все присутствующие «покатывались от смеха», «турчал» Козе в уши, считал зубы, чтобы убедиться старая или молодая, был и крайний «срамной» метод – «проверка», «доится» ли коза. Поскольку по народным традициям козой переодевались парни, еще отдаленные попытки «проверить», как правило, мгновенно приводили в себя Козу, которая деланно сопротивляясь, активно подавала признаки жизни.

Оживание козы знаменовало собой весеннее пробуждение природы. Обрядовый смех нес магическое значение – отгонял злые силы, кроме того, верили, что если смеяться в новогоднюю ночь, то весь год пройдет весело и счастливо. В заключение ряженые провозглашали щедровки-стихи с пожеланиями добра и счастья в новом году, вопрошая о вознаграждении для Козы, Маланки и других персонажей: «Дайте денег, колокола залатать, чтобы было чем биться», «Дайте козе на сено», «Маланке на фартук», «Деду на табак». Хозяева вместо денег или лакомства предлагали Козе сена, соломы, овса, свеклы, на что щедровальники отвечали, что их коза этого не ест, она любит исключительно свежие булки, пироги, а также рюмочку со шкварками, ветчину с колбаской. Приговоры о гостинцах предвещали, что в дом вот-вот «ввалятся цыгане с медведем» и другими потехами-представлениями с обязательным предложением подковать лошадей, а лучше одного из домашних, хозяева звали на помощь «стражников», «выкидывающих коленца» среди ряженых, которые успешно провожали из дома шумных гостей, за что получали соответствующее вознаграждение.

На наш взгляд, самобытные, многогранные явления традиционной народной культуры – «Маланку» и «Вождение козы» следует относить к числу истоков украинского цирка. Присущие обряду ряжение, игра, фиглярство намечали в действиях как щедровальников, так и хозяев дома содержательные составляющие клоунады и акробатики. Можно полагать, что зрелищные «ухищрения» и «трюкачества» щедровальников могли содержать элементы иллюзии, дрессуры, жонгляжа, неотъемлемо свойственные проявлению народных талантов. Игра-представление собирала круг зрителей, как позднее на цирковых спектаклях.

Подытоживая, можно сформулировать, что к истокам отечественного циркового искусства можно причислить утвержденные культурной реальностью исторического контекста обряды «Маланки» и «Вождения козы», как источник некоей движущей творчески-креативной силы, обогатившей отечественные цирковые формы.

Рис. 1. «Вождение козы» (М. Андриолли, 1876).

Рис. 2. Святочные гуляки в Малороссии (Н. И. Ткаченко, 1894).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бостан, Г. К. Украинско-молдавские фольклорные связи на Буковине (обрядовая поэзия) : автореф. дис. канд. филолог. наук / Г. К. Бостан // К. : АН УССР. Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского, 1971. – 24 с.
2. Иванов, П. Этнографические материалы, собранные в Купянском уезде Харьковской губернии / П. Иванов // Этнографическое Обозрение. – 1897. – Т. 32. – № 1. – С. 22–70.

3. Курочкін, О. В. Українські новорічні традиції (проблеми реконструкції ритуалу та світогляду) : автореф. дис. д-ра істор. наук: / О. В. Курочкін // К. : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Ф. Рильского. – 1995. – 35 с.
4. Курочкін, О. В. Новорічні свята українців / О. В. Курочкін // Традиції і сучасність. – К. : Наукова думка, 1978. – 191 с.
5. Курочкін, О. В. Українські новорічні обряди «Коза» і «Маланка» // О. В. Курочкін. – Опішне: Українське народознавство, 1995. – 377 с.
6. Курочкин, А. В. Календарные обычаи и обряды / А. В. Курочкин // Украинцы. – М. : Наука, 2000. – С. 391–430.
7. Килимник, С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: [У 3 кн., 6 т.] / С. Килимник // Факс. вид. – К. : АТ «Обереги», 1994. – Кн. II. – 528 с.
8. Колядки та щедрівки: Зимова обрядова поезія трудового року / Академія Наук УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії им. М. Т. Рильського. – К. : «Наукова думка», 1965. – 804 с.
9. Малинка, А. Родыны и хрестыны (Материал, собранный в м. Мрине Нежинского уезда) / А. Малинка // Киевская старина. – 1898. – № 61. – С. 254–286.
10. Малинка, А. Малорусское весильє (Свадебные обряды и песни, записанные в м. Мрине Нежинскаго уезда Черниговской губернии) / А. Малинка // Этнографическое обозрение. – 1897. – Т. 34. – С. 95–134.
11. Соколова, В. К. Календарные праздники и обряды / В. К. Соколова // Этнография восточных славян: Очерки традиционной культуры. – М., 1987. – С. 380–395.
12. Яцимирский, Б. М. «Маланка», как вид святочного обрядового ряжения / Б. М. Яцимирский // Этнографическое обозрение, 1914. – № 1–2. – С. 46–47.
13. Ящуржинский, Х. П. Рождественская интермедия «Коза» / Х. П. Ящуржинский // Киевская старина. – 1898. – Т. 10. – С. 73–82.

Клецкина О. С.
(Республика Беларусь, г. Минск)

САКСОНСКОЕ ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ ПАРАТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И СВЕТСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ ПРИ ДВОРЕ РАДЗИВИЛЛОВ В XVIII В.

Уния между Саксонией и Речью Посполитой существовала на протяжении 66 лет благодаря избранию в 1697 г. на польский и литовский трон курфюрста Фридриха Августа I (Август II Сильный (1670–1733, годы правления: 1697–1704, 1709–1733)) и затем его сына Фридриха Августа II (Август III (1696–1763, годы правления: 1733–1763). Этот союз оказал значительное воздействие на образ жизни столичных городов и центров магнатских ординаций. Хотя карнавалы, шествия и спектакли были известны в Речи Посполитой еще в XVI–XVII вв., именно при правлении Августа II здесь наиболее успешно развивались традиции массовых придворных торжеств, а также военных парадов и соревнований. При его наследнике королевский вкус в большей степени оказывал влияние на оперный и балетный репертуар, а карнавальные процессии сменились разработанным церемониалом. На примере двора Радзивиллов в Несвиже и Слуцке в первой половине XVIII в. можно выделить те мероприятия и институты, которые были сформированы благодаря влиянию Дрездена, проследить особенности их взаимодействия и обозначить роль в истории белорусской культуры.

Источниками для изучения данного вопроса стали в первую очередь дневниковые записи князей М. К. Радзивилла «Рыбоньки» (1702–1762) и И. Ф. Радзивилла (1715–1760). Оригинал «Диаруша» несвижского ордината находится в Главном архиве древних актов в Варшаве (далее АГАД), копия XIX в. хранится в Национальном историческом архиве Беларуси в Минске (далее НИАБ), большая ее часть была переведена на белорусский язык и опубликована В. Орешкой в журнале «Спадчына» в 1994–1996 гг. «Vademecum» властителя Слуцка и Белой также находится в АГАД. Нельзя не упомянуть изданные воспоминания современников, в частности, хрестоматийные записи Е. Китовича «Описание обычаев во время правления Августа III» и Г. Коллантая «Положение образования в Польше в последние годы правления Августа III». Кроме того, большое значение имеет княжеская переписка, хранящаяся в АГАД, частично опубликованная и исследованная польскими учеными. Также были использованы хозяйственные документы, картографические и изобразительные материалы, как опубликованные, так и оригинальные из архивных и музейных собраний Минска, Варшавы и Дрездена.

Что касается историографии, то эпоха правления Веттинов затрагивается в белорусской науке в основном с точки зрения политической и военной истории. Таковы статьи А. Грицкевича и Д. Кривошеева, последний много внимания уделил несвижскому кадетскому корпусу. Тематикой взаимодействия польско-литовской и саксонской культуры много занимались польские исследователи Б. Таврогинский, Я. Сташевский, Б. Юдковяк, К. Вержбицка-Михальска, Б. Круль-Качоровска, Е. Дыгдал, М. Я. Бончковский, А. Журавска-Витковска, участие несвижских кадетов в сценических представлениях театра Ф. У. Радзивилл отдельно рассматриваются в работе М. Зембруской. Следует также отметить публикацию немецких авторов К. Шнитзер и П. Хельшер о костюмированных празднествах в Дрездене.

Жизнь дрезденского двора Августа II отличалась необыкновенной пышностью. Комедии, оперы и балеты были лишь частью придворных увеселений, особенной популярностью в столице Саксонии пользовались многочисленные карнавальные шествия и балы («Государства»), охоты и карусели (конные театрализованные соревнования). Так, для своей первой метрессы Авроры Кенигсмарк курфюрст устроил большой праздник, который состоял из процессии «Двор Дианы», охоты и пира в турецких палатках [1, с. 61]. К подобного рода мероприятиям новый владыка Речи Посполитой стремился приохотить и аристократов Короны и Великого Княжества. Однако польские и белорусские сенаторы плохо восприняли идею принятия на себя образов пастухов и слуг, потому подобного рода забавы проходили в узком кругу. С другой стороны, зрелища, показывающие воинские умения и доблести, полюбились «сарматам». Целые отряды и корпуса гусаров и янычаров после 1720 г. приезжали с двором Августа II в Дрезден для участия в светских торжествах [1, с. 97].

Известно, что молодой князь М. К. Радзивилл «Рыбонька» принимал участие в знаменитой «Карусель Комик», которая была организована 17 февраля 1722 г. во внутреннем дворе Цвингера (Дрезден). Это событие было запечатлено немецким художником И. А. Тиле (1685–1752) на нескольких полотнах [2]. На изображениях

можно увидеть одетую в розовое банду короля, в которой был также и несвижский князь. Это соревнование состояло из четырех компонентов, которые М. К. Радзивилл описал в своем дневнике: все задания были представлены статуями арлекинов с различными атрибутами, в которые нужно было попасть копьем или из пистолета [3, с. 36]. Подобного рода упражнения были типичны для карусели, менялось лишь их художественное оформление. Примеры различных фигур можно изучить и на гравюрах немецкого мастера И. Э. Ридингера (1698–1767) [4].

Уже в 1724 г. в дневнике несвижского ордината встречаются упоминания о карусели в Несвиже [5, с. 45], в 1729 г. эти состязания организовывались в Альбе в иллюминированном манеже [6, с. 58]. В своей ординации М. К. Радзивилл проводил карусели в масках, в костюмах разных народов и мифических персонажей, при свечках, с санками и с колясками [7, с. 210–211]. Жена князя Ф. У. Радзивилл (1705–1753) с 1746 г. начала организовывать спектакли и театрализованные представления по примеру королевских, иногда совмещая в одном сценарии несколько вариантов развлечений. Например в 1750 г. в пьесу «Утешение после беспокойства» она также включила так любимое ее мужем конное соревнование [8].

Однако самым важным является то, что помимо своей развлекательной функции подобные виды досуга выполняли также и образовательную. К участию в спектаклях и каруселях активно привлекали как родственников, гостей и слуг Радзивиллов, так и учащихся кадетских корпусов [9, с. 170]. Эти учебные заведения были созданы в Несвиже в начале 1740-х гг. и в Слуцке в 1749 г. Идея их организации была навеяна аналогичными институтами при саксонском дворе [10, с. 19]. Уже в 1730 г. при дрезденской «Рыцарской академии» был сформирован польский отдел под контролем князя А. Любомирского (1695–1772), так что система преподавания и принципы функционирования военного училища были князьям хорошо знакомы [1, с. 133].

Обучение в кадетском корпусе предполагало два типа наук: общеобразовательные (языки, математика, рисование, история, право) и военные (муштра, верховая езда, фехтование, артиллерийское дело, военная и цивильная архитектура), а также несение службы наравне с милицией [11; s. 4–6]. Обучались в нем дети шляхетского происхождения, поэтому обязательными были также галантные науки, например танцы. Сохранилось письмо слуцкого ордината И. Ф. Радзивилла к Фогту, в котором он бранил управляющего за то, что тот не отправляет учеников к танцмистрам А. Путтини и Л. Дюпре на занятия [12, с. 5–8]. Такая халатность воспринималась князем как нежелание подготовить ему профессиональные офицерские кадры. Еще ранее в Несвиже, после вступления на пост директора «Рыцарской академии» Я. Фричинского кадеты стали регулярно играть в комедиях, особенно на французском языке [13, с. 14]. Также известно о проведении театрализованных выступлений – судов, в которых главные роли исполняли дети князя М. К. Радзивилла Януш и Кароль [14, с. 181]. Подобная практика участия кадетов в спектаклях скорее всего происходит от распространенной и глубоко укоренившейся в шляхетской культуре традиции школьных театров, где сценическая игра считалась полезным занятием для упражнений в языках, риторике и этикете. Помимо этого, кадеты и грандмушкетеры обязательно выступали в военных парадах, каруселях, балетах и даже стояли на страже возле почетных мест в слуцком комедихаузе И. Ф. Радзивилла [15, с. 18]. Таким образом, участие радзивилловских кадетов в спектаклях и праздниках было отнюдь не разовым и не случайным. Ученики «Рыцарских Академий» были активно вовлечены в светскую жизнь двора, причем многие из театрализованных мероприятий использовались как возможность продемонстрировать и улучшить свои успехи в военных и светских науках.

Некоторые из описанных выше мероприятий могут быть реконструированы с достаточно высокой степенью исторической достоверности, тем более что тенденция к восстановлению элементов сценической и паратеатральной культуры Радзивиллов уже несколько лет наблюдается в театрах и музеях Беларуси, а ценность таких инициатив уже затрагивалась исследователями [16, с. 102]. Так, в АГАД в Варшаве сохранились несколько писем И. Ф. Радзивилла касательно организации карусели (в данном письме имеется в виду конный балет – котильон), предусмотренной для кадетов. Эти письма не датированы, однако исходя из корреспонденции хорунжего К. Вендорфа, можно предположить, что котильон относится к 1751–1752 г. [17, с. 72]. В нем должны были обязательно участвовать три специально обученные лошади, в рамках соревнования обязательны были следующие элементы: 1) бег рысью; 2) движение в сторону головой или крупом к стене рысью; 3) галоп с имитацией второй фигуры; 4) курбет или иной элемент (тер-а-тер) (элементы над землей) [18, с. 119]. Эти фигуры подробно описаны в трактате 1734 г. «Школа верховой езды» Ф. Р. де ля Гериньера (1688–1751) [19]. Все упражнения должны были выполняться и по очереди и всеми вместе. Сложность исполняемых элементов, согласно программе, должна была постепенно нарастать. Данные фигуры могли выполнить только специально подготовленные кони, в том числе тот, на которой ездил сам инструктор по выездке [18, с. 208]. Князь И. Ф. Радзивилл настоятельно требовал провести эту карусель, чтобы показать, на что способны его школьные лошади [18, с. 209]. В его письмах встречаются даже зарисовки фигур верховой езды, в частности, курбета. В настоящее время эти элементы выполняются в специальных шоу и Испанской школе верховой езды в Вене.

Подводя итоги нашего исследования, можно сказать, что период правления Августа II во многом изменил образ жизни магнатерии Речи Посполитой, что особенно ярко проявилось в организации костюмированных представлений и массовых развлечений. Некоторые из них были целиком перенесены из Дрездена на белорусские земли, другие только видоизменили существовавшие до того традиции аристократической культуры. Так, важное место заняли карусели и военные парады, а также многокомпонентные и иногда многодневные карнавалы и театрализованные выступления. Большую роль в придворной жизни Радзивиллов играли кадеты «Рыцарских академий», которые были основаны в 1740-е гг. по примеру военных учебных заведений в Саксонии. Для будущих офицеров такие мероприятия являлись как элементом презентации их школьных успехов и воинских умений, так и местом для усовершенствования

навыков светского обращения. Сама концепция тесного взаимодействия светского и военного образования, придворных развлечений и театральных представлений, столь очевидная даже на примере одного княжеского двора, является характерной особенностью эпохи барокко, которая доминировала в Речи Посполитой в первой половине XVIII в. и активно развивалась именно благодаря связям с европейским регионом. Некоторые из ярких элементов этого периода могут быть восстановлены и сегодня в качестве репрезентации и сохранения культурного наследия нашей страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Staszewski, J. Polacy w osiemnastowiecznym Dreżnie / J. Staszewski. – Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, 1986. – 184 s.

2. Kustkopie.de (Режим доступа: http://www.kunstkopie.de/a/thiele-johann-alexander/dresdenzwinger-mit-karnev.html. – Дата доступа: 28.09.2014)

3. Арэшка, В. М. «Дыярыуш» Міхаіла Казіміра Радзівіла «Рыбанькі» / В. М. Арэшка // Спадчына. – 1994. – № 4. – С. 18–45.

4. Antikvaria. (Режим доступа: http://antikvaria.ru. – Дата доступа: 26.04.2012)

5. Арэшка, В. М. «Дыярыуш» Міхаіла Казіміра Радзівіла «Рыбанькі» / В. М. Арэшка // Спадчына. – 1994. – № 5. – С. 37–57.

6. Арэшка, В. М. «Дыярыуш» Міхаіла Казіміра Радзівіла «Рыбанькі» / В. М. Арэшка // Спадчына. – 1995. – № 1. – С. 52–65.

7. Арэшка, В. М. «Дыярыуш» Міхаіла Казіміра Радзівіла «Рыбанькі» / В. М. Арэшка // Спадчына. – 1996. – № 1. – С. 195–223.

8. Клецкина, О. С. Конная карусель Радзивиллов в сценической культуре Беларуси XVIII в. / Материалы Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов», 8–13 апреля 2013 г., М., МГУ им. М. В. Ломоносова, 2013. – 2 с. (http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2013/index.htm)

9. Archiwum Główne Akt Dawnych (далее AGAD) –AR. Dz. XXIX. Sygn. 5.

10. Bączkowski, M. J. Akademia Rycerska w Nieswieżu i radziwiłłowskie korpusy kadetów w XVIII wieku. / Wiek Oświecenia. W kręgu nauki i sztuki. T.10. – Wydawnictwo Uniwersyteta Warszawskiego, 1994. – 188 s., s. 17–50.

11. Zamek Królewski w Warszawie – Zbior Ciechanowieckich, Spuścizna p. Bolesława Tuhan Taurogińskiego, T. IV. Akademia Rycerska w Nieświeżu. – Warszawa.

12. AGAD – AR. Dz. IV. Sygn. 145.

13. AGAD – AR. Dz. V. Sygn. 3902 / I

14. Арэшка, В. М. «Дыярыуш» Міхаіла Казіміра Радзівіла «Рыбанькі» / В. М. Арэшка // Спадчына. – 1995. – № 6. – С. 170–199.

15. Gabinet Rękopisow Biblioteki Uniwersyteta Warszawskiego – Sygn. 2011 –Rzeczy, którémi najgodnejszego mogą zabawić gościa, będącego w domu moim do jakiego zas czasu; pomiarkuje, czytając łaskawy czytelnik [Kopie XX w.].

16. Царэвіч, Ю. Дз. Конная карусель Радзівілаў: традыцыі і сучаснасць. / IV Няфёдаўскія чытанні: «Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць». Матэрыялы Рэспубліканскай навукова-творчай канферэнцыі, 24 сакавіка 2011 г. – Мінск : БДАМ, 2011. – 328 с., с. 100–102.

17. AGAD – AR. Dz. V. Sygn. 17123 / II

18. AGAD – AR. Dz. IV. Sygn. 158.

19. Гериньер, Ф. Р. де Ля. Конная библия. Школа верховой езды. / пер с фр. С. Н. Низова. – М. : ООО «Аквариум-Принт», 2007. – 320 с.

Островская М. В.
(Республика Украина, г. Харьков)

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТРЕНИНГА В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ РЕЖИССЁРА

В системе постоянно обновляющегося театрального процесса – реализация творческих потребностей личности, профессионализация и целенаправленное развитие потенциальных возможностей будущего режиссёра – остаётся актуальной проблемой сценического искусства.

Вопросы подготовки творческого аппарата режиссёра к профессиональной деятельности, формирования психотехнических навыков для дальнейшей практической работы продолжают оставаться актуальными в педагогической практике. Роль тренинга, его места и значения в формировании профессиональных навыков и умений творческой личности также актуальна на сегодняшний день.

Роль тренинга, его места и значения в формировании профессиональных навыков и умений творческой личности в литературе была освещена неоднократно. Но, в большей степени, это касалось вопроса подготовки актёра к практической деятельности.

Режиссёрский же тренинг – это комплекс специальных упражнений, формирующий отдельные операции профессиональной деятельности, направленных на расширение возможностей личности за счёт развития необходимо важных качеств будущего режиссёра.

Необходимость тренинга в процессе подготовки, как актёра, так и режиссёра – очевидна.

Иными словами, современный театральный процесс требует нового подхода к решению проблемы преподавания актёрского тренинга на режиссёрских курсах. Конечно, речь не идёт о коренном изменении комплексной программы актёрского тренинга для профессиональной подготовки режиссёра, а только о частичной корректировке, с целью достижения наиболее эффективного результата в формировании режиссёрских качеств, навыков, умений, а также для формирования творческой личности и индивидуальности будущего режиссёра.

Всё вышесказанное, не исключает овладение будущим режиссёром основами актёрского тренинга. Выполняя те же элементы актёрского тренинга, режиссёр преломляет их внутренним взором, через внутренний импульс – и как результат, вырабатывает в себе определённые профессиональные качества.

В данном пособии предпринята попытка создания комплексной программы тренинга, формирующей профессиональные навыки и умения у студентов режиссёрской специализации, в процессе освоения ими основ и законов сценического искусства.

Проблема художественного таланта – тема, требующая многостороннего подхода и нетривиальных путей решения. Личность художника представляет собой целый комплекс особенностей, специфических для каждого типа художественной деятельности. Возникает вопрос, существует ли некая общая черта, присущая любому из них?

Режиссёру необходимы знания сценических элементов и соответственно нужен тренаж, тренинг.

Элемент «воображение» – самый «выдающийся» элемент, потому что фактически воображение – основа творчества. Главный объект режиссёра – художественный вымысел. Воображение – это «внутреннее действие» – означает процессы мышления и чувствования, создание «картин жизни», первое – режиссёром, второе – актёрами в процессе поиска образа. Нет границ воображению для раскрытия внутреннего мира героев, а у режиссёра – для изображения, точнее, создания «образа жизни» общества, отражаемого им. Воображение, как и все психические явления, не терпит насилия, указок, требований. Зато умеет откликаться на увлекательные задачи, особенно на действенные и логически выстроенные. Ведь воображение – часть мышления.

«Кинолента видений» – это психологический процесс работы воображения, наблюдательности, памяти и опыта.

«Творческое внимание» – само внимание – тоже действие. В повседневности внимание – непосредственное, свободное и непроизвольное, в мастерстве актёра и режиссёра – внимание – это полная отдача объекту.

Из элементов сценического самочувствия для режиссёра наиболее важными, а точнее сказать, самыми необходимыми будут следующие: воображение, внимание, логика и последовательность, эмоциональная память, общение, темпо – ритм, мизансцена.

Большому количеству и многообразию творческих функций режиссера должно соответствовать такое же богатство его творческих способностей. Вряд ли можно назвать специальность, которая нуждалась бы в еще большей разносторонности дарования и мастерства, чем требует этого профессия режиссера. Чтобы посвятить себя этой сложной и многогранной профессии, человек должен уже от природы обладать, хотя бы в самой зачаточной форме, соответствующими данными. Школа может при помощи специальных упражнений развить природное дарование до степени, какая необходима для полноценного творчества, но обеспечить зарождение хотя бы одной из необходимых режиссеру способностей у того, кто совсем не имеет для этого природного предрасположения, никакая школа не в состоянии.

О каких же способностях идет речь?

Эти способности можно условно разделить на три группы.

В первую группу мы включим такие, которые, будучи общими условиями, для творчества в любом искусстве, никак существенно не изменяются в зависимости от того, на какой именно вид искусства они направлены: литературу, живопись, театр и т. д.

Кроме того, есть способности, которые хотя и являются общими для всех видов искусства, но характер использования их в значительной степени зависит от специфики данного вида искусства. Такие способности мы отнесем ко второй группе.

Третью группу составляют способности, связанные с необходимостью для режиссера хотя бы потенциально быть также и актером и, следовательно, обладать известным минимумом актерских качеств.

Существенное место в научном образовании режиссера должны занимать искусствоведческие науки. Он должен научиться глубоко воспринимать (чувствовать и понимать) произведения всех видов искусства.

Как и всякий художник, режиссер должен обладать острым чувством современности, понимать, чувствовать, угадывать духовные потребности людей своего времени.

Теперь мы и перейдем к подробному рассмотрению профессиональных творческих способностей, связанных со спецификой режиссерского искусства.

В области любого искусства огромную роль играет творческая наблюдательность художника. Без наблюдательности нет знания жизни, а без знания жизни нет художественного творчества, нет искусства.

Наблюдая жизнь, режиссер ничуть не в меньшей степени, чем актер, вынужден фиксировать свое внимание преимущественно на действиях людей. Его, как и актера, в первую очередь интересует, как люди ходят, сидят, курят, едят, спорят, объясняются в любви, утешают, приказывают, угрожают, отказывают, убеждают, хитрят, обманывают, притворяются, доказывают, лицемерят, борются и умирают, – трудно перечислить все действия – физические, психологические, простые и сложные, которые совершают люди. Именно действия со всеми индивидуальными способами их выполнения и являются предметом особого интереса как со стороны актера, так и со стороны режиссера.

Однако есть между ними и существенная разница. Если актер фиксирует свое внимание преимущественно на действиях отдельного человека, то режиссер, в соответствии со своей основной творческой функцией, стремится еще запечатлеть в своей памяти также и различные сочетания этих действий в их жизненном и конкретно-образном выражении. Взаимодействие и борьба между людьми – вот что является предметом преимущественного интереса режиссера, наблюдающего жизнь.

Слуховые впечатления важны для режиссера ничуть не в меньшей степени, чем, например, для драматурга, с той, конечно, разницей, что драматург фиксирует свое внимание преимущественно на том, что говорят люди, то есть на словах, а режиссер – на том, как они говорят, то есть на интонациях, темпах, ритмах, тембрах голосов…

Итак, мы видим, что режиссерская наблюдательность – способность чрезвычайно сложная. Это и неудивительно, поскольку необычайно сложным и многообразным является и само творчество режиссера, его искусство.

Перейдем теперь к рассмотрению еще двух способностей, которыми непременно должен обладать режиссер; эти способности называются фантазией и воображением. Обе эти способности в одинаковой степени необходимы художникам всех видов творческого оружия. А режиссеров без богатой фантазии и мощного воображения просто невозможно себе представить. Но что же такое фантазия?

Творческая фантазия – это способность комбинировать данные опыта в соответствии с определенной творческой задачей. Однако ее деятельность только тогда оказывается продуктивной, если она сочетается с работой воображения. А работа воображения состоит в том, чтобы комбинации, создаваемые фантазией, делать объектами внутреннего чувственного переживания. Если фантазия – игра ума, то воображение – игра чувств.

Но дело вовсе не обстоит таким образом, что сначала одно, а потом другое. Нет, оба процесса протекают одновременно, взаимодействуя и помогая друг другу. Непрерывным потоком, словно на киноэкране, текут в воображении комбинации, поставляемые фантазией. Продукты ума и органов чувств переплетаются друг с другом, взаимодействуют и, взаимодействуя, настолько проникают друг в друга, настолько сливаются, что оторвать одно от другого уже не представляется возможным. Так протекает процесс образного мышления.

Важными режиссерскими способностями являются также чувство времени и чувство пространства в их динамическом сочетании и единстве; эти способности связаны со спецификой режиссерской фантазии и воображения, призванных воспроизводить жизнь в ее непрестанном движении, в непрерывном потоке изменяющихся форм.

С этим связано также огромное значение чувства ритма в искусстве режиссера.

А теперь кратко о режиссерских упражнениях, призванных создать необходимые условия для успешной творческой деятельности будущих режиссеров и мы постараемся расположить их в логической последовательности.

***Упражнения на жанры*:** 1. Студенту даются две – четыре взаимосвязанные фразы для двух персонажей и предлагается на основе этих фраз построить небольшой сюжетный этюд, который потом должен быть исполнен несколько раз в различных жанрах: 1) в жанре бытовой драмы, 2) в жанре комедии, 3) в жанре водевиля, 4) в жанре трагедии.

Студент совместно с выбранными им исполнителями должен нафантазировать предлагаемые обстоятельства" для каждого жанра, в условиях которых действующие лица произносят эти реплики. Впрочем, обстоятельства могут и не очень видоизменяться в зависимости от жанра.

Режиссерское воздействие на процесс актерского творчества может осуществляться с двух его концов: со стороны внешней и со стороны внутренней. Подсказывая актеру соответствующие данному жанру сценические краски, режиссер помогает ему овладеть и нужным для данного жанра самочувствием; воздействуя непосредственно на его самочувствие, режиссер создает условия, благоприятные для непроизвольного рождения у актера сценических красок, соответствующих данному жанру. Важно, чтобы в обоих случаях режиссерское воздействие преследовало одну и ту же цель: создание органического единства внутреннего и внешнего в соответствии с требованиями данного жанра.

Режиссерский тренинг – это процесс сознательного, активного участия человека в выполнении специальных упражнений, моделирующих отдельные операции профессиональной деятельности и обеспечивающих повышение возможностей личности за счет развития профессиональной психотехники.

Выводы

Анализируя все вышеизложенные материалы и опираясь на все рассмотренные в данной работе моменты в вопросах характерных особенностей тренинга в процессе профессиональной подготовки режиссёра можно сказать следующее:

– тренинг – является основой актёрского и режиссёрского мастерства;

– смысл и назначение тренинга в том, чтоб сознательными, косвенными путями будить и вовлекать в творчество подсознание;

– основы режиссёрского тренинга базируются на основах актёрского;

– творческие способности режиссёра вырабатываются и формируются им в процессе освоения основ режиссёрского тренинга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Клековкин, А. Ю. Режиссёрский тренинг. Методические указания для студентов по специальности «Режиссура драмы». – К. : 1987 г.

2. Александровская, М. В. Тренинг актерской психотехники. – Екатеринбург, 1990.

3. Британова, Н. Х-М. Внутренний монолог в процессе воспитания актеров и режиссеров. Диссертация. – М. : 1978.

4. Волошин, М. «Лики творчества». – Л. : «Наука» 1988.

5. Выготский, Л. С. Психология искусства. – М. : 1968.

6. Выготский, Л. С. Собр. соч. В 6 т. Т. 6. – М., 1984.

7. Виноградская, И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. 2.

8. Ганели, Е. Р. «Проблема современной театральной педагогики и любительский театр» Автореферат диссертации. – СПб., 2000.

9. Дормашев, Ю. Б., Романов, В. Я. Психология внимания. – М., 1995 г.

10. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссура. – М. : Просвещение, 1988 г.

11. Кочнев, В. И. Понятие сценического самочувствия в системе К. С. Станиславского // Вопр. психологии. – 1990. – № 6.

12. Кочнев, В. И. Понятия сценической заразительности, убедительности и обаяния в системе К. С. Станиславского // Вопр. психол. – 1991. – № 5.

13. Кристи, Г. В. Воспитание актера школы Станиславского. – М. : "Искусство", 1978.

18. Шмайлов, М. Г. Мастерство актера : методическая разработка. – Л. : ЛГИТМИК, 1990 г.

19. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://zavantag.com/docs/1064/index-20454.html

20. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mir.zavantag.com/geografiya/47533/index.html

Павлюковец А. Ю.

(Республика Беларусь, г. Минск)

РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУКЛЫ В ПРИОБЩЕНИИ МОЛОДЕЖИ К ТРАДИЦИОННОЙ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

На протяжении веков театр кукол являлся отражением народного мировоззрения и до сих пор играет важную роль в формировании этнического самосознания. Важной задачей белорусского театра кукол, истоки которого восходят к народному театру батлейка, является сохранение национальной самобытности на современном этапе в условиях глобализации.

Исторически сложилось так, что театр кукол во всем мире был тесно связан с народным искусством. На белорусской земле кукольный театр батлейка появился в XVI веке. К XIX веку батлейка приобрела необыкновенную

популярность и стала подлинно народным сценическим явлением со своей системой образов и излюбленными сюжетами.

Белорусская батлейка за долгую историю своего развития оказала влияние на формирование традиционного кукольного театра. Белорусы всего за несколько веков сумели пройти путь от простейшего кукольного театра до современного театра кукол с разнообразием систем кукол и сценических средств выразительности. Традиции народного театра используются сегодня в постановках кукольных театров, а само кукольное искусство обретает новую жизнь.

В 1938 году в Гомеле состоялось открытие Белорусского государственного театра кукол, который в 1950 году переехал в Минск. Во второй половине XX века в Беларуси появились новые государственные театры кукол. Современный театр в постановках использует самые разные системы кукол (тростевые, марионетки, планшетные), в том числе и таких, которые изготовлены в традициях народной глиняной игрушки («Дед и Журавль», или «Волшебные подарки» В. Вольского). Постоянные поиски новых средств выразительности, использование кукол разнообразных систем позволяют постановщикам открывать новые возможности сценического искусства.

В настоящее время осуществляется приобщение молодежи к традиционной белорусской театральной культуре средствами театра: осуществляется возрождение и популяризация традиционного театра (Минский областной театр кукол «Батлейка»), при создании современного репертуара на белорусском языке используется фольклор (сказки). Художники театра при создании кукол и костюмов актеров черпают вдохновение в народном искусстве. Все это является средством сохранения народной культуры.

В Государственном музее истории театральной и музыкальной культуры Республики Беларусь в экспозиции «Истоки театральной и музыкальной культуры на белорусских землях» представлены национальные музыкальные инструменты, народный кукольный театр «Батлейка» с его персонажами, региональными вариантами и особенностями: яселки, витебский жлоб и двухэтажная могилевская батлейка. Во время экскурсии можно увидеть интермедию «Царь Ирод». В экспозиции «Батлейка» филиала этого музея «Гостиная Владислава Голубка» можно увидеть одноэтажную батлейку и кукол к разным спектаклям. В экспозицию музея «Белорусская хатка» филиала Литературного музея Максима Богдановича также вошла батлейка – точная копия могилевской батлейки XIX века. В Национальном историческом музее Республики Беларусь в экспозиции «Искусство в городской культуре Беларуси XIX – начала XX века» представлена реконструкция могилевской батлейки XIX века. С экспозицией музея Белорусского государственного театра кукол можно ознакомиться при посещении спектакля (во время антракта или после спектакля). В музее представлены традиционные и современные системы кукол: тростевые, планшетные, марионетки и даже автоматизированные. Культуру белорусского народа передают куклы из спектакля «Сымон-музыкант» Я. Коласа (художник Алина Фомина, режиссер Алексей Лелявский), куклы из спектакля «Царь Ирод» (литературная композиция Г. Барышева, художник Алина Фомина, режиссер Алексей Лелявский) и куклы из спектакля «Дед и Журавль» («Волшебные подарки») В. Вольского (художник Алла Ганиедская, режиссер Алексей Лелявский).

В настоящее время в условиях глобализации идет активное формирование культуры нового тысячелетия и существует угроза вытеснения и утраты национальных культурных ценностей. Популяризация народной культуры призвана способствовать тому, чтобы белорусская молодежь, подвергаясь воздействию мировой культуры, зачастую агрессивному, не переставала осознавать себя частью нации. Для приобщения к традиционной белорусской культуре наряду с вышеизложенными средствами театра (построенный на белорусском фольклоре репертуар, обращение к народной культуре при создании образов, популяризация традиционного театра) целесообразно предложить в качестве темы для кружковой работы изучение народных традиций театра кукол. Проработку темы логично осуществлять согласно следующим разделам: ознакомление с истоками белорусского кукольного театра, выбор пьесы, разработка эскизов персонажей спектакля, изготовление кукол. Результатом может стать постановка спектакля. Но работа руководителя не заканчивается премьерой: после постановки вносятся поправки, которые подсказывает реакция зрительного зала. Для поддержания интереса аудитории необходимо смело экспериментировать, соединяя новации и национальные театральные традиции.

Организуя свою театральную студию, можно использовать опыт существующих профессиональных и самодеятельных кукольных театров, а также специализированную литературу. Не стоит отказываться от опыта иностранных коллег, напротив, следует его изучить, проанализировать, как решается проблема подготовки кадров и приобщения молодежи к театральному искусству в странах, сохранивших черты национальной самобытности. Целесообразно предложить при изготовлении театральных кукол использовать традиционные технологии (соломоплетение, лозоплетение, ткачество, керамику).

Театр кукол – неотъемлемая часть искусства начала XXI века, выражающая художественный опыт народа, его мировоззрение и национальное мироощущение. Театр кукол может выступить незаменимым помощником современного преподавателя. Знакомство с мировой театральной культурой расширит кругозор молодых людей, использование в постановках белорусских текстов и обращение к народному творчеству поможет им глубже понять историю собственного народа. Изучать народный театр кукол, его особенности, отличительные черты очень важно, чтобы полученные знания передать следующему поколению и тем самым сохранить традиционную культуру народа.

Прокопова Н. Л.
(Российская Федерация, г. Кемерово)

АВАНГАРДНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РЕЧЕВОМ ИСКУССТВЕ ТЕАТРА НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ

Термин «авангард» принято использовать, прежде всего, по отношению к художественным явлениям рубежа XIX–XX веков. Правда, в настоящее время его нередко применяют к театральным постановкам, отрицающим «академические» формы. Однако, статьи о рече-

вом искусстве театра крайне редки, а публикации, содержащие размышления о принадлежности звучащего слова к тому или иному художественному направлению, практически отсутствуют.

Полагаем, что в речевом искусстве начала XXI века театральный авангард проявляет себя через переплетение ценностей разных художественных направлений. Ярким примером театрального авангарда в речевом искусстве служит спектакль «футуризмЗрим», поставленный профессором Санкт-Петербургской академии театрального искусства Юрием Васильевым со студентами мастерской Анатолия Праудина как рубежный экзамен по сценической речи. На художественную значимость этой постановки указывает высокая оценка театральных педагогов и критиков на многочисленных фестивалях[1]. Сложность и уникальность речевой партитуры этого спектакля состоит в успешном сочетании ценностей риторического, психолого-реалистического и условно-театрального направлений речевого искусства[2].

Так, например, ряд признаков дает основания идентифицировать искусство звучащего слова в спектакле «футуризмЗрим» как образец, принадлежащий к психолого-реалистическому и условно-театральному направлениям. Об этом свидетельствует, прежде всего, такой признак служит «установка на диалог». «Установка на диалог» реализуется здесь уже на этапе трансформации повествовательной фактуры авторского текста в сценический вариант. Несмотря на то, что текстовой базой постановки являются 22 (в некоторых версиях – 23) самостоятельных поэтических текста (стихи В. Хлебникова, В. Маяковского, А. Крученых и др.), «футуризмЗрим» – это полноценный драматический спектакль. Стихи различных авторов проанализированы как диалоги и полилоги конкретных персонажей (а не высказывания рассказчиков как в речевом спектакле) и воплощены как сцены драматургического текста (а не рассказы и повествования). Сразу отметим, что «перевод» рассказчика в статус персонажа наделяет речевое искусство спектакля «футуризмЗрим» таким характерным для психолого-реалистического направления признаком, как «наполнение глубоко личными смыслами». Правда, в спектакле «футуризмЗрим» понятие «персонаж» не всегда идентифицируется с человеческой конкретностью, в качестве персонажа подчас избрано условное явление. Поэтому первоначально возникает мысль о том, что главные действующие лица спектакля – футуристы, провозгласившие культ будущего и разрушение прошлого, восхвалявшие необычные формы в искусстве. Однако это не совсем отражает суть спектакля, в котором действуют не столько «человеки», сколько такие условные явления, как «война», «холод», «любовь». Отсюда и спектакль в целом, вероятно, нельзя воспринимать лишь как высказывание футуристов. Хотя частные реплики в этом едином высказывании отданы музыкантам (играющим «на чем придется»: на отрезках труб, например), солдатам, влюбленным и т. д. Параязыковые возможности актерской игры – этюды без слов, придуманные исполнителями, служат объединению всех пассажей. Во всех этюдах разворачиваются предыстории сцен (пассажей). Сценическая жизнь персонажа начинается до того, как рождается его первая речевая реплика из текста поэта-футуриста. Актеры реализуют сценическое действие посредством музыки, пластики, танца, бессловесного звучания голоса (вокала, звукоподражания, крика и т. д.). Уже эти первые наблюдения позволяют идентифицировать речевое искусство «футуризмЗрим» как результат объединения ценностных установок разных художественных направлений.

Отмечая вышеназванный факт, следует сказать, что в речевом искусстве спектакля «футуризмЗрим» особенно выпуклы и рельефны признаки условно-театрального направления. Пожалуй, голосо-речевое действие спектакля не целесообразно классифицировать как речевое или вокальное, потому что между этими двумя способами звукообразования здесь почти нет демаркационной линии: один способ звучания естественно перетекает в другой. Нередко слово рождается из крика или плача. При этом техники причитания и плача, являющие собой песенно-речитативные импровизации, используются органично, то есть психологически оправданно. Кроме того для голосо-речевого действия спектакля «футуризмЗрим» характерна гибкая смена темпоритма. По аналогии с определением футуристической поэзии как языковой инженерии, речевое искусство в данном случае также можно назвать голосо-речевой инженерией, потому что способы звучания здесь соединяются друг с другом и модифицируются в зависимости от задач сценического воплощения. Музыкальность, темпоритмическая пластичность, вокализация звучания – это те признаки, которые указывают на принадлежность речевого искусства спектакля «футуризмЗрим» к условно-театральному направлению.

В некоторых эпизодах постановки «футуризмЗрим», например, в пассаже «Воззвание председателей земного шара» В. Хлебникова превалирует риторический тип речевого искусства. С него стартует высказывание футуристов, которое продлевается до финала сценического действия. Суть высказывания – сопротивление уничтожению свободомыслия и свободотворчества. В этой сцене футуристы являются ораторами, провозглашающими манифест. Они стоят на массивном черном столе, который служит им площадкой для провозглашения воззвания. Речевое поведение актеров можно охарактеризовать как призыв. Это тот вариант действия, когда важен не обмен мнениями, а утверждение собственной позиции. Поэтому речевое действие пронизано решительностью, твердостью и, в определенном смысле, ультимативностью. Внутреннюю мотивацию вербального акта футуристов отличает категорич-

---

[1] Назовем лишь самые значимые творческие форумы. В декабре 2011 года спектакль принял участие в фестивале «100 лет «Бродячей собаке"». Например, этот спектакль участвовал в Фестивале актерских школ мира «Открытый урок: Станиславский продолжается», посвященном 150-летию со дня рождения Станиславского (октябрь, 2012 г.). На фестивале «Мелодрама» в Польше (август, 2012 г.) спектакль был признан лучшим. В ноябре 2012 года «футуризмЗрим» был показан на Всероссийской конференции «Сцена. Слово. Речь». Всесторонняя оценка спектаклю была дана на фестивале, организованном совместно театром «Балтийский дом» и Европейским союзом театральных академий E:UTSA. Речь идет о Международном театральном фестивале «Балтийский дом», где параллельно с основной программой проводился фестиваль студенческих спектаклей «Театр XXI века» (2011 г., октябрь).

[2] Подробнее о направлениях и признаках речевого искусства см.: Прокопова Н. Л. Формирование критериев анализа образцов речевого искусства как репрезентантов культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2013. – № 22. – Часть 2. – С. 114–123.

ность. Эта безапелляционная трансляция убеждений с задачей подавления иных позиций близка к такому признаку риторического речевого искусства, как «установка на монолог». С точки зрения голосо-речевой техники – это «крупная» речь: «круглое» звучание ударных гласных, наличие редукции в предударных и заударных слогах; отчетливое произношение окончаний, в рождении звука использована смешанно-диафрагмальная дыхательная основа, устойчивый и объемный резонанс. К возможностям классического словесного действия следует отнести и установку на доминирование в процессе речевого действия мысли, ее точное отправление адресату-зрителю (последовательное ясное ведение перспективы мысли). Именно такие признаки, как «установка на монолог», «однозначность смысла» и, в определенном значении «внешнее изящество» идентифицирует речевое действие этого пассажа с риторическим направлением речевого искусства.

Но уже второй пассаж «Жить чудесно» создан с использованием не только возможностей классического словесного действия, но потенциала нонклассики в области голоса и речи. В этот потенциал входят, например, элементы звукоподражания, а именно имитация действия умывания водой, вибрирование губами, наподобие звукоподражания шуму аэроплана из детской игры в самолетики. В пассаже «Жить чудесно» действие реализуется вербальным и одновременно невербальным (параязыковым) способами. С одной стороны способ реализации вербального действия с его установкой на проживание «здесь и сейчас» соотносится с ценностями психолого-реалистического направления. С другой стороны, параязыковой (невербальный) способ действия, выполненный приемом звукоподражания, указывает на принадлежность к ценностям условно-театрального направления. Причем в данном случае звукоподражание, по сути дела, представляет собой импровизацию подобную той, которая возникает в музыкальном искусстве. Здесь мы имеем дело с импровизацией на тему, где темой служит вскрытое в авторском поэтическом тексте событие. Так импровизацией на тему «Жить чудесно» выступает событие, связанное с проживанием радости жизни через физическое действие умывания и обрызгивания водой.

Нельзя не отметить, что уже в этом пассаже речевое искусство представляет собой не просто совмещение приемов двух важнейших художественных направлений (психолого-реалистического и условно-театрального), а их модификацию с особым вниманием к раскрытию и воплощению сенситивных ценностей. Авторский текст В. Каменского претерпевает изменения, разрушается прежняя конструкция слова (или фразы) и формируется его новая форма. Актеры словно «разрывают» авторскую словесную ткань, включая в нее проживание действия, реализованное звукоподражанием. Правда, таких фрагментов немного – всего лишь два: звукоподражание процессу умывания и процессу обрызгивания водой (на звук ф-р-р). «Текст» звукоподражания (заметим, по своей природе – параязыковой, актерский) будто врезан, вмонтирован в языковую основу стихов В. Каменского. С приемом разрушения прежней конструкции слова (или фразы) и формированием его новой формы исполнители спектакля «футуризмЗрим» справляются блестяще. Присутствие названного приема разрушения прежней конструкции слова (или фразы) и формирования его новой формы свидетельствует о том, что речевое действие уже принадлежит не столько психолого-реалистическому или условно-театральному направлению, сколько их объединенному и модифицированному варианту.

В последующих пассажах названный прием являет себя более открыто: авторская словесная ткань предваряется плачем, а классическое речевое действие сменяют напевно-речевые фрагменты. Так, например, в третьем пассаже «Мама и убитый немцами вечер» применены техники причитания и плача, представляющие собой песенно-речитативные импровизации. Кроме того, в классическое речевое действие «врезана» техника крика. Здесь, как и в других сценах (пассажах) действуют не рассказчики, а персонажи, в данном случае – плакальщица. Интересно, что сам речевой поступок в пассаже «Мама и убитый немцами вечер» рождается из техники плача. Напевно-речевые фрагменты указывает на условно-театральное направление речевого искусства. В свою очередь «врезание» техники крика в классическое речевое действие свидетельствует о модификации психолого-реалистических и условно-театральных приемов речевого искусства.

Яркий пример модификации психолого-реалистических и условно-театральных приемов речевого искусства представляет пассаж «Великолепные нелепости». Возможность утверждать, что перед нами не только контаминация (переплетение, смешение), но и модификация дает основание ритмомелодика иронии. Персонажи этой сцены (пассажа) – трупы жертв Первой мировой войны. Зритель видит по центру сценической площадки покрытый белым полотном стол и расположившиеся на нем две говорящие головы. Персонажи-жертвы начинают свое действие с агрессивного смехагогота. Они не жалуются, не просят о помощи, не сыплют проклятья. Они издеваются средствами иронии. И строки В. Маяковского «Бросьте! / Конечно, это не смерть» получают прямо противоположный смысл. Пассаж «Великолепные нелепости» пронизан, не то чтобы иронией, жесточайшим сарказмом. В «Великолепных нелепостях» находит свою реализацию идея поэтов-футуристов, связанная с освобождением творца от диктата общественного вкуса. Мысль о том, что перед нами модифицированный тип речевого искусства подтверждает голосо-речевая агрессия, проявленная в ритме и мелодике звучащего слова.

Если в ряде пассажей звучащее слово определялось как принадлежащее модифицированному типу речевого искусства, то в сценах «Мизиз» и «Цвесна» мастерство речи представляет очень колоритный образец условно-театрального направления. В сценах-пассажах «Мизиз» и «Цвесна» по стихам А. Крученых на редкость ярко и художественно проявляются все признаки условно-театрального речевого искусства: музыкальность, многозначность смысла, темпоритмическая пластичность, вокализация звучания, установка на диалог, процесс мыследействия. Эти два пассажа хоть и не следуют один за другим, но имеют много общего. Их объединяет не только то, что они написаны одним автором – А. Крученых, исполняются одной актерской парой (Александрой Мамкаевой и Вадимом Гусевым), но сам стиль, который можно было бы назвать речевым импрессионизмом. Причем, в данном случае действующих исполнителей

трудно идентифицировать с какими-то конкретными персонажами. Глаза исполнителей в пассаже «Мизиз» закрыты белой лентой, в пассаже «Цвесна» – полумаской. Этот прием устранения возможности восприятия через зрение дает актерам возможность сосредоточиться на чувствах и ритмах. И в том, и в другом исполнении есть и вторая закономерность – в действующей на сцене актерской паре один задает тон, второй – привносит обертональное наполнение. Так сцене-пассаже «Мизиз» тон задает Вадим Гусев, ему и принадлежит пальма первенства в трансляции авторского текста А. Крученых. В то время как Александра Мамкаева наполняет голосо-речевое «оркестровое» звучание Вадима Гусева обертонами чувств. Голосо-речевое звучание и того, и другого исполнителя не столько обращено к разуму, сколько к чувству, не столько к мысли, сколько к эмоции. Поэтому исполнители сосредоточены не на классическом словесном действии, а на параязыковом потенциале голоса и речи. Признаки «музыкальность», «темпоритмическая пластичность», «вокализация звучания» идентифицируют речевое искусство в сценах-пассажах «Мизиз» и «Цвесна» с условно-театральным направлением.

Анализ примененных в спектакле приемов приведен с целью аргументации высокого уровня голосо-речевой техники, которая уже сама по себе дает основания называть речевое искусство спектакля «футуризмЗрим» художественно значимым событием. Но говоря о голосо-речевой технике, необходимо указать на один интересный факт. Размышления о современном речевом искусстве требуют сосредоточения внимания на факте слияния слова со всевозможными средствами выразительности. В статье уже упоминался оркестр из *не*-музыкальных инструментов, обращалось внимание на роль пластики и хореографии. Заметим, что соединение слова, движения, вокала и музыки – это, тот вектор, в котором ленинградская-петербургская театральная школа очень активно развивалась на протяжении всего XX столетия. Но спектакль «футуризмЗрим» демонстрирует указанное стремление к синтезу выразительности в ином качестве. Здесь следует говорить о совокупности футуристического слова, футуристического движения, футуристического вокала и футуристической музыки, создаваемой футуристическим оркестром, звучащим сродни «флейтам водосточных труб». Учитывая это, заметим, что любое искусство не может развиваться без авангардных *вылазок*, без решительных бросков в неизведанное, этим, в свое время, и отличался русский футуризм. Так и развитие искусства сценической речи, включая ее педагогический аспект, требует авангардистских действий. Они в этом спектакле налицо во всем: и в подходе к речевой и голосовой партитуре пассажей, и во всех элементах, образующих футуристический синтез. Выразительность ритма и мелодии «добывается» в этой постановке из всего, что способно не только издавать звук, шум, шорох, но хоть как-то проявлять себя в пространстве. Создание музыки из «ничего», посредством предметов подчас вполне бытовых и «случайных», пожалуй, прием более тонкий, чем использование известной выразительности, созданной совмещением вокала, слова, хореографии. В XX столетии приемы соединения, опирающиеся на сочетание самодостаточных видов искусства, вполне «отработаны». Постмодернизм, акцентировавший художественность нехудожественных предметов, требует и от речевого искусства театра иных технологических приемов выразительности. Поэтому «добывание» выразительности ритма и мелодии из «случайных» предметов крайне интересно в контексте искушенного искусства XXI столетия.

Как видим, речевое искусство спектакля «футуризмЗрим» пронизано идеями разных художественных направлений. При этом выразительные средства всех направлений речевого искусства корреспондируется с классическими традициями и современным опытом в театральном искусстве. Мастерство актеров, опирающееся на свободное использование приемов вне их зависимости от направления речевого искусства, создает условия для трансляции культурологических смыслов средствами голоса и речи. Полагаем, такое убедительное объединение в одном спектакле ценностей разных художественных направлений представляет собой опыт, который следует рассматривать как речевое искусство театрального авангарда первого десятилетия XXI века.

Сазанкова К. І.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

РУСКАЯ ДРАМАТУРГІЯ НА СЦЭНЕ НАЦЫЯНАЛЬНАГА АКАДЭМІЧНАГА ДРАМАТЫЧНАГА ТЭАТРА ІМЯ ЯКУБА КОЛАСА

Наватарства і пошук – гэты дэвіз суправаджае Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Якуба Коласа на працягу ўсяго існавання. Тэатр заўсёды захоўваў шырыню эстэтычных поглядаў. Майстры Тэатра імя Я. Коласа ва ўсе часы здатныя адрозніваць менавіта высокае ў мастацтве. У розныя перыяды, ва ўзлёты і падзенні, усё падмацоўвалася канкрэтнымі здзяйсненнямі, пацвярджалася шэрагам яркіх спектакляў і выбітных імёнаў, здатнасцю пераадольваць выклікі часу. Змена эстэтычных форм ніколі не адбівалася на мастацкім узроўні і прафесіяналізме тэатральнай трупы, на здольнасці трымацца адпаведнай творчай вышыні. Менавіта з віцебскай сцэны прыходзілі на мінскую самабытныя акцёры і рэжысёры С. Станюта, М. Яроменка, Г. Арлова, Г. Гарбук, В. Маслюк, Ю. Кулік, Г. Дзягілева, В. Анісенка. В. Мазынскі.

Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Якуба Коласа – тэатр з магутнымі жывымі каранямі, якія сілкуюць яго яркую дзейнасць, яго традыцыйную і эксперыментальную, канструктыўную і спрэчную, разнапланавую і яркую сучасную творчасць. Тэатр Самааддана служыць беларускаму гледачу і падсілкоўвае сваім творчым патэнцыялам мастацкае жыццё. У цэнтры ўвагі сцэнічных твораў Тэатра імя Я. Коласа – чалавек, яго вобраз, характар, пачуцці і ўзаемаадносіны з навакольным светам.

Майстэрства рэжысёра Р. Таліпава адрозніваецца пільнай увагай да светапогляду, светаадчування мастацкай манеры драматурга. Яго пастаноўкі адрозніваюцца свежасцю, непаўторнасцю рэжысёрскага бачання, глыбінёй псіхалагічнага аналізу вобразаў, характараў, стылёвай адметнасцю, эстэтычнай вытанчанасцю сцэнагарафічнага і музычнага аздаблення, аўтарам якіх, у асноўным, з’яўляецца ён сам.

Прымай Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа ўжо шмат гадоў з'яўляецца Святлана Арцёмаўна Акружная. У 2007 годзе да юбілею актрысы ў пастаноўцы Рыда Таліпава быў здзейснены спектакль «Васа» па М. Горкаму. Артыстка з поспехам выконвае магутную ролю моцнай духам жанчыны.

С. Акружная псіхалагічна дакладна вядзе першую дзею. У другой узнімаецца да сапраўднай трагічнай вышыні, амаль фізічна адчувае боль сваёй гераіні, цяжар яе маральных пакут і перажыванняў.

Першы варыянт «Васы Жалязновай» у Віцебску ўпершыню быў паказаны ў лістападзе 1910 г. акцёрскай трупай пад кіраўніцтвам В. Віктарава. Гэта быў спектакль пад назвай «Маці». Выканаўца галоўнай ролі М. Чаркасава-Лаўрэцкая паказала Васу дэспатычным чалавекам, перад якой усе адчувалі сябе проста прыніжанымі жывёлінамі. У 1950-х гадах «Васа Жалязнова» ставілася на сцэне Тэатра Я. Коласа з удзелам Я. Глебаўскай. Актрыса ўвасобіла галоўную гераіню жорсткай, карыслівай жанчынай, сэнс жыцця якой, павялічэнне капіталу. Таксама яна ставіла перад сабой задачу ў што бы та не стала выхаваць з унука дастойнага пераемніка.

Сучасную Васу Р. Таліпаў падае без выкрывальніцкага пафасу твора пралетарскага пісьменніка, ён стварыў на тэатральнай сцэна актуальную гісторыю адной сям'і. Класавае супрацьстаянне ў сучасным спектаклі прадстаўлена Васай Жалязновай і Рашэллю, іх сцэны распрацаваны вельмі псіхалагічна дакладна. Галоўным у спектаклі з'яўляецца душэўны, чалавечы змест характараў, узаемаадносін, учынкаў.

Сучасная Васа ў пастаноўцы Тэатра імя Я. Коласа ў выкананні С. Акружной выглядае не суровай дэспатычнай асобай, а пакутніцай, якая вымушана была ўзяць на сабе абавязкі эканамічнага плану. Яна б з радасцю займалася сям'ёй і выконвала непасрэдна жаночыя абавязкі, але жыццёвыя абставіны склаліся па-іншаму.

Быўшы мастацкі кіраўнік Томскага тэатра і галоўны рэжысёр драматычнага тэатра ў г. Іванава Юрый Пахомаў здзейсніў на сцэне Тэатра імя Я. Коласа пастаноўку «Банкрут» па А. Астроўскаму.

У сённяшняй рэальнасці жыццёвая сітуацыя, што апісваецца ў спектаклі – невыпадковасць. Здрадзіць блізкаму чалавеку, схлусіць, падмануць таго, хто цябе корміць і зараз не лічыцца рэдкасцю. Ваўкі, што носяць авечыя скуры і ў сучасным жыцці героі нашага часу.

Дзве галоўныя тэмы, якія заўсёды на паверхні п'есы «Банкрут» – адносіны бацькоў і дзяцей, і грошы, якія губяць чалавецтва, у дадзеным спектаклі не сталі галоўнымі. Рэжысёра пастаноўкі хвалявала тэма чалавека, які здзейсніў злачынства і гатовы раскаяцца ў зробленым. Пакаянне, прызнанне сваёй нікчэмнай памылкі выражаецца галоўным героем спектакля ў фінальнай сцэне, калі Самсоны Сільча выпускаюць з даўгавой ямы. Бальшоў сустракаецца з сям'ёй… яго паводзіны прыніжаны, вочы ён хавае ад наваколля, крокі баязлівыя. Словы крыўды ён гаворыць не здраднікам у твар, а адзін, у пустэчу. Па такіх паводзінах можна прызнаць, што чалавек зразумеў свае жыццёвыя памылкі, ён каецца ў зробленым. В. Грушоў у выкананні ролі Бальшова ад абагульненага вобраза купца ў першым акце спектакля, выходзіць у другім акце на ўзровень разумення сваёй нікчэмнасці, асэнсоўвае здрадніцтва яго сям'і. П. Давыдоўскі ў выкананні ролі Лазара Падхалюзіна дэманструе яркі тэмперамент. Ад прыніжанага служэння свайму гаспадару герой Давыдоўскага пераходзіць у стадыю цынізму, эгаізму.

Час панавання А. Астроўскага на тэатральнай сцэне працягваецца ўжо амаль тры стагоддзі. Яго творы актуальны і цікавы праз сотні гадоў у нашай сучаснасці. Драматург Астроўскі – пісьменнік нораваў, рознабаковых праблем, побыту, якія застаюцца ў чалавечым жыцці па сённяшні дзень.

У 2010 годзе Рыд Таліпаў звярнуўся да твора знакамітага драматурга «На ўсякага мудраца даволі прастаты». Гэта быў першы спектакль рэжысёра ў якасці мастацкага кіраўніка Коласаўскага тэатра. Сваю пастаноўку «Мудрацы» рэжысёр вызначыў як сатырычны рэалізм. Галоўнае тэматычнае ядро спектакля – ліслівае выслужванне начальнікам галоўным героем Глумавым (Ю. Гапееў). Маці Глумава (Р. Грыбовіч) у пэўным сэнсе гэтага слова амаль у твар распавядае начальнікам аб дзівосным сне свайго сына. Як прыляцелі да яго анёлы і маўлялі слухацца начальнікаў сваіх!.. Малады Глумаў паставіў перад сабой мэту – выбіць усімі спосабамі і намаганнямі сабе добрае месца, пасаду. Матывы і задачы, якія ставіць перад сабой галоўны герой вельмі распаўсюджаны ў нашай сучаснасці. Каб дасягнуць сваёй мэты такія людзі ідуць «па галовам», не шкадуючы нікога і нічога. Вышукваюць усе найменшыя і вялікія мінусы і недахопы, падстаўляюць перад кіраўніцтвам, скардзяцца, а потым з мілай усмешкай кажуць: «Нічога асабістага, гэта проста бізнес».

Спектакль Р. Таліпава актуальны сучаснасці. У час прэм'еры пастаноўка атрымала высокую адзнаку тэатральных крытыкаў. За высокапрафесійнае мастацтва самыя яркія артысты былі адзначаны асабіста прызамі і дыпломамі ў творчым конкурсе маладых артыстаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Акружная, С. «Мой светлы сум…» // Мастацтва. 2010. – № 7, 18 лістапада.
2. Алімава, А. «Асучасненны «Банкрут» Астроўскага» // Віцебскі праспект. – 2011. – 29 снеж.
3. Берасцень, С. «Тэатр сілкуецца любоў'ю» І-я частка // Літаратура і мастацтва. – 2009. – 30 кастр.
4. Берасцень, С. «Тэатр сілкуецца любоў'ю» ІІ-я частка // Літаратура і мастацтва. – 2009. – 13 ліст.
5. Грамыка, Л. «Не дзень тэатра» // Мастацтва. – 2009. – № 11.
6. Завадская, И. Национальный академический драмтеатр имени Якуба Колоса отмечает 80-летие. // Советская Белоруссия. – 2006. – № 219 (22629), 21 ноября.
7. Лашкевіч, Ж. «Тролінг па Астроўскаму» // Культура. – 2010. – № 11 / 931, 13 сак.
8. Саматой, А. «Дванаццаць прэм'ер ад коласаўцаў» // Віцьбічы. – 2010. – № 10.

Скачкоў Дз. С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ХАРЭАПЛАСТЫЧНАСЦЬ У СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ АМАТАРСКІМ ПЛАСТЫЧНЫМ ТЭАТРЫ І ТЭАТРЫ ТАНЦА

Сучасная беларуская аматарская сцэнічная творчасць характарызуецца ўзаемапранікненнем тэатральнага і харэаграфічнага мастацтва, ствараючы

сінтэтычны міжвідавы феномен, які ўсё часцей пачынае вызначацца як харэапластычны тэатр. Да харэапластычнага вектару ў сцэнічным мастацтве адносяць такія эксперыментальна-наватарскія формы як тэатр танца (з боку харэаграфічнага мастацтва) і пластычны тэатр (з боку тэатральнага мастацтва). У сучасным беларускім аматарскім мастацтве пластычны тэатр прадстаўлены такімі калектывамі як, пластычны тэатр «ІнЖэст» В. Іназемцава, адэкватны тэатр «уКубе» В. Аганесян, эксперыментальныя тэатры «EYE» Д. Масцяніцы і «Т(е)=Арт» М. Раевай, аб'ектны тэатр «Лабараторыя фігураў Оскара Шлемера» Ю. Дзівакоў-Душэўскага, інтэрактыўны тэатр «Мусташ», тэатр гістарычнага строю «Полацкі звяз» Я. Кавалёвай, тэатр пластычнай клаунады «Шостае пачуццё» Ж. Мельнікава, сінтэтычны пластычны тэатр «Карняг-тэатр» Я. Карняга і такімі тэатрамі танца як студыя сучаснай харэаграфіі Д. Юрчанка, тэатр танца «Karakuly» В. Лабоўкінай, «Skvo's dance company» В. Скварцовай і многімі іншымі.

Тэрмін «харэапластыка» узнік і атрымаў шырокае распаўсюджанне ў харэаграфічным мастацтве ў сярэдзіне ХХ ст. Даследчыца музычна-тэатральнага мастацтва В. Гудзей-Каштальян вызначае харэапластычны тэатр як «форму арганізацыі сцэнічнага дзеяння, пры якой пластыка, танцавальнасць рухаў, харэаграфічныя формы становяцца для пастаноўшчыка галоўным, пераважным (а часам і адзіным) драматургічным сродкам выразнасці» [2, с. 203]. Шматлікія даследчыкі танца карыстаюцца гэтым тэрмінам пры аналізе актуальных, нязвыклых харэаграфічных формаў, якія адрозніваюцца ад акадэмічнага класічнага танца і традыцыйных балетных спектакляў [1, 2, 3, 4]. Гэты ж тэрмін ужываецца навукоўцамі і для пашырэння межаў даследавання харэаграфічнага мастацтва, звяртаючы ўвагу на ўвесь шырокі спектр кінетычных праяў чалавечага цела, нават пазамастацкага характару.

Найбольш разгорнутая інтэрпрэтацыя паняцця «харэапластыка» падаецца ў тэарэтычных працах балетнага танцора, педагога і даследчыка харэаграфічнага мастацтва В. Звёздачкіна. Ён пераймае гэты тэрмін у савецкага харэографа Л. Якабсона і карыстаецца ім у якасці назвы ўнікальнай харэаграфічнай методыкі гэтага наватара і рэфарматара балетнага мастацтва ХХ ст. Даследуючы творчую дзейнасць Л. Якабсона, В. Звёздачкін аналізуе і спецыфічныя якасці агульныя для ўсяго харэапластычнага тэатра.

Адной з галоўных якасцяў харэапластыкі, вылучанай навукоўцам, з'яўляецца дзейснасць харэаграфіі ў спектаклі, танец функцыянуе не толькі як пластычнае ўпрыгожванне, колькі становіцца носьбітам дзеяння. У гэтым накірунку танец цесна сплятаецца з пантамімай, свабодна «выцякае» з яе. Харэапластычны спектакль, грунтуючыся на вобразнай умоўнай метафарычнай харэаграфіі, як аснове сцэнічнага дзеяння, становіцца дзейсным праз сумяшчэнне з арганічным пантамімічным дзеяннем, што рабіць яго не дывертысментна-ілюстрацыйным, а філасоўска і сэнсава паглыбленым. Але ж, харэапластычны спектакль не пераўтвараецца ў спектакль пантамімічны, бо дзейсныя моманты вырашаюцца ў тым ліку і танцавальна. Харэапластыка прадстаўляецца спецыфічным зліццём танца і пантамімы ў адзінае музычна-харэаграфічнае дзеянне, «пантаміма пераставала існаваць у балеце, як адасоблены, ізаляваны элемент», а «паэтычны і дзейсны пачаткі танца» [3, с. 46]. зліваліся ў адно цэлае.

Танец і пантаміма пераплятаюцца ў харэапластыцы так натуральна, што знікае мяжа паміж танцавальным рухам і пантамімным жэстам. Пластычную выразнасць набываюць не толькі танцавальныя рухі, кручэнні, падскокі, павароты, арабескі, але і позавая статыка, пэўныя сацыяльныя жэсты. Л. Якабсон сцвярджаў, што ў харэапластыцы танцавальныя рухі павінны быць заменены «дзейсным жэстам, жэстам рэальным, канкрэтным, лаканічным, што вынікаюць са зместу руху. Іншымі словамі, тэатр харэаграфіі павінен аперыраваць пантамімай як жанрам, які мае ў сваім распараджэнні ўвесь арсенал чалавечых рухаў» [4, с. 230]. Харэапластыка арганічна ўбірае ў сябе класічны і некласічны танец, танец-мадэрн, імправізацыйны танец, пантаміму і нават бытавыя рухі чалавека, якія з'яўляюцца ні чым іншым, як рознымі формамі харэаграфічнай пластыкі, якая ўключае ў сябе ўсе даступныя чалавечаму целу формы і рытмы рухаў, якія маюць патэнцыял у выяўленні пластычна выразнага вобраза.

Спецыфіка харэапластычнага тэатра праяўляецца таксама ў з'яўленні ў сцэнічным танцавальным дзеянні разнастайных, паўнакроўных і глыбока псіхалагічных вобразаў. У харэапластычных балетах Л. Якабсона, па сцвярджэнню В. Звёздачкіна, жыццё нават фантастычных персанажаў было падпарадкавана рэальным матывіроўкам, а ў героях рэальных падкрэслівалася іх сацыяльная прыналежнасць. Галоўныя персанажы балетаў набывалі асабовыя якасці і індывідуальна-вобразныя пластычныя характарыстыкі. Пад кожнага асобнага выканаўцу, зыходзячы з сэнсу вобраза, стваралася цалкам новая харэаграфічная лексіка, якая фарміравала ўнікальны сцэнічны персанаж.

Такім чынам, харэапластыка збліжае харэаграфічнае і тэатральнае мастацтва, уключаючы ў сцэнічны танец драматургічную структуру, дзейсную аснову, і арыентуе харэаграфічныя калектывы ў сферу драматызацыі танца. Харэографы пачынаюць звяртацца да знакавай пластычнай сістэмы жэстаў (побытавых, ілюстрацыйных) і засяроджваць увагу на індывідуалізаваныя псіхалагічныя сцэнічныя вобразы. Найбольш паслядоўна ў гэтым кірунку працуюць такія беларускія тэатры танца як «D. O. Z. SK. I», «Karakuli», «Skvo's dance company».

В. Гудзей-Каштальян фіксуе ўзнікненне харэапластычнага вектару ў беларускім харэаграфічным мастацтве 1990-мі гг., калі распачынаюць сваю дзейнасць эксперыментальныя балетныя трупы «Арт 7», «Галерэя», «Госціца», «Тад» і маладыя беларускія балетмайстры Р. Паклітару, В. Рэпіна, В. Сямёнава, Н. Фурман і працягвае сваё развіццё ў творчасці Д. Залескага, Н. Махавай, В. Скварцовай, Д. Юрчанка ў 2000–2010-х гг. У гэты ж перыяд нараджаюцца і першыя харэапластычныя эксперыменты ў драматычным тэатры – пластычныя спектаклі П. Адамчыкава «Больш чым дождж» (2001), «С. В.» (2004), «Неба ў дыямантах» (2008) і Я. Карняга «Birthday party» (2005), «Нетанцы» (2007) [1, с. 268, 273]. Але з упэўненасцю можна

сцвярджаць, што найбольш шырокае распаўсюджанне харэапластыка ў аматарскім тэатральным асяроддзі атрымоўвае ў 2010-х гг., калі харэаграфічны ўплыў на тэатральнае мастацтва становіцца больш інтэнсіўным.

Гэты ўплыў праяўляецца ў аматарскім пластычным тэатры, напрыклад, ва ўзмацненні ролі музычнага матэрыялу на драматычнае дзеянне (што з'яўляецца ўласцівасцю харэаграфічнага мастацтва). Сучасны пластычны тэатр дае ўзоры развіцця сцэнічнага дзеяння не па прынцыпах драмы, а па законах музычнай драматургіі грунтуючыся выключна на музычным матэрыяле. Музыка набывае шматфункцыянальнасць: не толькі выступае фонам ці лейтматывам дзеяння, стварае атмасферу, задае тэмп і рытміку дзеяння, вызначае эмацыянальны настрой персанажа, але і падпарадкуе пластыку акцёра, не толькі падкрэслівае, але і фарміруе драматычную сітуацыю, стварае цэласнасць спектакля. Грунтуючыся на музычных вобразах, фарміравалася сцэнічная праца (спектакль «Insomnia» (Бяссонніца)) эксперыментальнага пластычнага тэатра «EYE». Апошняй з трох частак спектакля, якая мае назву «Гратэск», цалкам засноўваецца на музычным альбоме беларускай групы «Terra Cadaveris». Выдатным прыкладам музычнай драматургіі з'яўляецца пластычны спектакль «Насельнікі Смерці» эксперыментальнага тэатра «Т(е)=Арт», у якім рэжысёр і кампазітар аб'ядналіся ў адной асобе – М. Раевай, а пластычныя вобразы з'яўляліся арганічным працягам атмасферы, якую стварала аўтарская музыка.

Так сама, як уплыў харэаграфічнага мастацтва на сцэнічную дзейнасць беларускіх аматарскіх пластычных тэатраў можна разглядаць дамінаванне ў пластычных спектаклях абагульненых і нават абстрактных персанажаў. У значнай колькасці спектакляў персанажы не маюць псіхалагічнай індывідуальнасці, асабовых якасцяў, назіраецца адыход ад сацыяльнага кантэксту і пераўтварэнне сцэнічных персанажаў у вобразы-маскі ці вобразы-стэрэатыпы, што з'яўляецца распаўсюджанай тэндэнцыяй сярод большасці беларускіх аматарскіх пластычных тэатраў.

Але найбольш істотныя змены пры харэапластычным падыходзе да сцэнічнай практыкі адбываюцца ў сферы акцёрскай пластыкі. У драматычны тэатр пранікаюць умоўныя, абагульнена экспрэсіўныя харэаграфічныя формы, а харэаграфічная пластычная лексіка насычаецца знакавымі паўсядзёнными, не эстэтызаванымі праявамі чалавечага цела. Харэаграфічная эстэтыка ў сучасным аматарскім тэатральным мастацтве Беларусі змяняе стаўленне да пластычнай выразнасці сцэнічнай дзеі і цела выканаўцы. Пластычнае дзеянне становіцца візуальна насычаным, відовішчным, сінтэтычным. Адначасова сцэнічнай дзеі становіцца ўласцівы акцыянізм, у якім цялесная пластыка функцыянуе як просты фізічны акт (перамяшчэнне ў прасторы, узаемадзеянне з прадметамі) без індывідуалізацыі і ўнутранай матывіроўкі дзеючага вобраза. Выразнасць цела акцёра перастае залежыць ад складанай выканаўчай тэхнікі, цела становіцца цікавым само па сабе. Выразнасць цела выяўляецца ў яго натуральных праявах, у яго бытаванні ў розных сцэнічных кантэкстах. Цела перастае падаваць умоўныя асэнсаваныя знакі, а існуе ў па-за сэнсавым асяроддзі. Што ў значнай ступені ўласціва такім пластычным тэатрам як «Мусташ», «Лабараторыя фігураў Оскара Шлемера», «уКубе» і іншым. Разам з тым больш яскрава выяўляецца эксперыментальны характар харэаграфічна арыентаваных пластычных калектываў у сферы драматызацыі танца. Тэатры танца пачынаюць звяртацца да знакавай пластычнай сістэмы жэстаў (побытавых, ілюстрацыйных) і больш актыўна засяроджваць увагу на псіхалагічнасць сцэнічнага вобраза. Найбольш паслядоўна ў гэтым кірунку працуюць такія тэатры танца як «Галерэя», «D. O. Z. SK. I», «Karakuli».

Значны ўплыў харэаграфічнай эстэтыкі на сучаснае аматарскае тэатральнае мастацтва Беларусі вызначае рух асноватворным сродкам акцёрскай пластычнай выразнасці ў пластычным тэатры, што выяўляе шэраг заканамернасцяў у функцыянаванні сродкаў акцёрскай пластычнай выразнасці. Акцэнт на няспынны рух, трансфармацыю цела, дынаміку змянення, які робіцца сучаснымі рэжысёрамі і харэографамі, часта нават не дазваляе вылучаць асобныя пластычныя знакавыя элементы – жэст, паставу, міміку, якія зліваюцца ў цэласнай бясспыннай плыні рухавага дзеяння. Жэст у сцэнічнай тэатральнай і харэаграфічнай практыцы пластычнага тэатра і тэатра танца амаль паўсюдна страчвае сваю сэнсава-фізічную цэласнасць і пэўнасць. Жэст, успрыманне і раскадзіраванне якога рэцыпіентам-гледачом, ідзе па двум напрамкам: успрыманне агульнай мадэлі-формы жэста (аб'ектыўнае значэнне) і дапасаванне дадатковых індывідуальных характарыстык яго выканання (суб'ектыўнае значэнне) падзяляецца на двое. З аднаго боку, жэст можа прэзентавацца ў сваёй пэўнай устойлівай фізічнай форме, як строгая кінетычная структура з агульнапрынятым стэрэатыпным зместам. Але ў гэтым выпадку з жэста выняткоўваюцца ўсе элементы асабовай пластыкі акцёра, а значыць, і ўсялякая індывідуальнасць, псіхафізічная своеасаблівасць і нават эмацыянальнасць (напрыклад, такую форму выкарыстання жэста можна ўбачыць у «Спектаклі № 7» «Карняг-тэатра» і спектаклі «Шарлотка» адэкватнага тэатра «уКубе»). З другога боку, у празмернай індывідуальнай інтэрпрэтацыі жэст часта страчвае сваю аб'ектыўную пластычную форму і агульнапрыняты сэнс, і тым самым трансфармуецца ў рух (агульная практыка ў харэапластычным тэатры, напрыклад, спектакль «Фарбы» тэатр танца «Karakuli»). Цікава і тое, што жэст, базавай характарыстыкай якога з'яўляецца наўмысная мэтанакіраванасць аб'екта на перадачу пэўнага інфармацыйнага паведамлення суб'екту, які расшыфроўвае значэнне цялеснага жэста ў пазацялесныя сэнсы, у сучасным харэапластычным тэатральным мастацтве ўзнікае і перадаецца як бы пазаіндывідуальнай воляй выканаўца, страчвае пэўны кірунак пасылу. Такое стаўленне да жэста ўплывае на тое, што глядач не можа падысці да яго інтэрпрэтацыі са звыклай пазіцыі, а жэст, у такім выпадку, атрымоўвае множнасць інтэрпрэтацый. Патрэбна адзначыць і тое, што жэст безумоўна можа выкарыстоўвацца і ў сваёй класічнай кінетычна-сэнсавай форме.

Пастава, як і жэст, у сучасным харэапластычным мастацтве страчвае сваю сэнсавую пэўнасць і набліжаецца па значэнні да харэаграфічнага мастацтва. Яна не столькі з'яўляецца выразнікам нейкага пэўнага сэнсу, колькі пластычнай формай, правільнай пастаноўкай корпуса, рук, ног, галавы, дакладнай

пазіцыяй у пэўных суадносінах частак цела. Дынаміка пластычнага руху амаль не дапускае статыкі і спынення, таму сцэнічнае дзеянне набліжаецца да танца і ўяўляе сабой пачарговае выкананне пастаў, перацяканне розных пастаў адна ў другую (агульная практыка ў харэапластычным мастацтве, напрыклад, балет «Шэпт ілюзій» студыя «Паралелі»). Але ў адрозненні ад класічных кананічных, нармаваных танцавальных балетных пастаў: арабеска, круазе, эфасэ, экартэ і іншых, паставы ў сучасным харэапластычным тэатры больш вольныя і менш прадвызначаныя. Зразумела, што пастава можа выкарыстоўвацца і ў класічным значэнні як прыпынак у руху, падчас якой цела выканаўца знаходзіцца ў пэўнай пластычнай форме і выражае пэўнае значэнне.

Што датычыцца такога сродку акцёрскай пластычнай выразнасці як міміка, то ў сучасным пластыка-харэаграфічным тэатральным мастацтве можна таксама вылучыць два процілеглых падыходу. Адзін з іх, канстатуе поўную нівеліроўку мімічнай пластыкі. Акцёр выступае ў якасці адасобленнага ўдзельніка цялеснага руху, і прынцыпова не праяўляе на твары як свае ўласныя эмоцыі, так і эмоцыі вобраза, аддаючы ўсю ўнутраную экспрэсію цялеснаму руху (агульны цялесны прынцып у тэатры танца, напрыклад, харэаграфічная мініяцюра «Простая гісторыя» студыя сучаснай харэаграфіі Д. Юрчанка). Падобны тып адпасавання акцёра ад дзеяння ярка праяўляецца пры выкарыстанні акцёрамі-танцорамі рознага тыпу масак, якія цалкам скрываюць твар (яркія прыклады, спектаклі «Homo sapiens» («Чалавек разумны») тэатра сучаснай харэаграфіі «D. O. Z. SK. I» і «Метамарфозі-Я» фрык-шоў тэатра «Бармаглот»). Другі падыход да мімічнага дзеяння ў сучасным харэапластычным тэатры засноўваецца на празмерным узбуйненні мімічнай пластыкі, што адпавядае празмернаму, не натуральнаму эмацыянальнаму напружанню сцэнічнай дзеі (спектакль «Нетанцы» Карняг-тэатра»).

ЛІТАРАТУРА

1. Гудей-Каштальян, В. Г. Хореопластический вектор в развитии современного белорусского театрального искусства // Культура. Наука. Творчество : материалы IV Междунар. науч.-прак. конф., 22–23 апр. 2010 г. – Мінск : Белорусская государственная академия искусств, 2011. – С. 268–273.
2. Гудей-Каштальян, В. Г. Хореопластический театр (театр танца) в Беларуси (к вопросу соотношения музыки и хореографии) // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфельда (Гродно, 8–9 апр. 2008 г.). В 2 ч. Ч. 1 / Гр. ГУ им. Я. Купалы; редкол. : А. П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2008. – С. 202–205.
3. Звёздочкин, В. А. Провозвестник нового / В. Звёздочкин // Балет. – 2009. – N 4/5. – С. 46–47.
4. Звездочкин, В. А. Спор об истине, или парадоксы танца в хореографических шедеврах Леонида Якобсона «Шурале» (1950) и «Спартак» (1956) / В. А. Звездочкин // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2010. – № 120. – С. 228–237.

Старкова А. В.
(Республика Украина г. Харьков)
Зеленская Я. В.
(Республика Украина г. Харьков)

ТЕАТР ДЕТЯМ И ДЕТИ ДЛЯ ТЕАТРА. ОРГАНИЗАЦИЯ И ПРОВЕДЕНИЕ ФЕСТИВАЛЯ «АРТТЮЗАРТ»

Фестиваль-лаборатория драматургии для детских театров «АртТЮЗарт» стартовал в Харькове в 2013 году. Инициаторами выступили преподаватели вузов, где получают образование будущие театральные деятели, режиссеры и артисты театров. Площадку и материальную поддержку взялся обеспечить Харьковский театр для детей и юношества (ХТДЮ). Подобный фестиваль проходит в городе впервые.

Манифест фестиваля «АртТЮЗарт» гласит: «Репертуар детского театра не может бесконечно жить только на классических текстах, известных всем и каждому! Вместе с тем, мы прекрасно понимаем, как непросто в детском творчестве экспериментировать. И все-таки мы хотим найти молодых, современных драматургов и предложить им написать пьесу для детей. А также мы хотим найти молодых режиссеров и сценографов и предложить им поставить эту пьесу» [1]. Таким образом, организаторы занимаются поиском и содействием начинающих драматургов, режиссеров и художников, презентацией пьес, организацией широкой общественной дискуссии вокруг предложения, ожиданий и потребностей юного зрителя.

Даже поверхностный анализ репертуара театров для детей и подростков [2], помимо прочего, показывает драматургическую схожесть. Например, «Кошкин дом» можно посмотреть в Харькове, Москве или Киеве, а «Трех поросят» – в Киеве и Минске. Большинство спектаклей представляют собой современную обработку драматургического материала, возраст которого насчитывает даже сотни лет. Конечно, это можно объяснить педагогическими или просветительскими задачами театра, однако создается впечатление, что сегодня авторы просто не пишут пьес для детей и юношества. Кроме того, в последние десятилетия существенно изменились социокультурные условия, но на репертуаре ТЮЗов это почти не сказалось.

Исходя из вышеприведенного, организаторы фестиваля-лаборатории «АртТЮЗарт» запланировали пять этапов: «Знакомство», «Читка», «Блиц», «Экспедиция», «Финал». Первый подразумевает прием заявок: у драматургов – собственных пьес для детского или молодежного театра, у режиссеров – пьес или их экспликаций, у художников-сценографов – эскизов или макетов декораций по заранее предложенной пьесе [3]. Ко второму этапу допускаются те, чьи заявки пройдут экспертный совет. Однако остальные также могут участвовать в фестивале, но не со своим материалом.

Этап «Читки» предусматривает презентацию пьесы. Режиссер-участник или драматург-участник подбирает актеров (из предложенных оргкомитетом студентов театральных вузов, профессионалов или аматоров), репетирует прочтение с текстами в руках и подачу пьесы. Художники-сценографы на читках в режиме реального времени делают сценографические зарисовки читаемой пьесы. В финале второго этапа экспертный совет отбирает или формирует «проекты» – «авторские замыслы» драматурга, режиссера или художника-

сценографа, в реализации которых задействованы участники фестиваля-лаборатории, по всем трем направлениям.

В «Блице» участвуют проекты, отобранные на предыдущем этапе. Теперь главная задача – презентация режиссерского замысла будущего спектакля. Актеры работают с текстами в руках, но уже должны быть разработаны и воплощены мизансцены, световая и музыкальная партитуры, представлены декорационные наработки. Экспертный совет отбирает проекты для дальнейшего участия.

В обязательном порядке участников ждет «Экспедиция» – «совместное написание пьесы на основе интервьюирования отдыхающих детей в детском оздоровительном лагере и постановка по ней спектакля (малая форма). Спектакли будут показаны детям, отдыхающим в детском оздоровительном лагере. Цель этого этапа – понять и почувствовать юного зрителя, такого каким он является на самом деле, а не такого каким он нам кажется» [4].

В «Финал» проходят участники четвертого этапа. Их главная задача – презентация будущего спектакля, который решением руководства Харьковского театра для детей и юношества может стать репертуарным.

Первое представление фестиваля прошло 1 июня 2013 г. Для проекта «Проба пера!» организаторы отобрали пьесы, написанные специально для детского театра в последние пять лет, в основном – победители драматургических конкурсов Украины и Российской Федерации. «Представленные 1 июня работы являлись не полноценными спектаклями, а эскизами будущих постановок. Мы решили называть эти эскизы блиц-показами. Фестиваль пытается путем лабораторных исследований увидеть зрительскую реакцию, услышать зрительские отзывы, чтобы понять, нужен ли такой спектакль в репертуаре детского театра, а именно Харьковского театра для детей и юношества» [5].

Первый этап «АртТЮЗарта» стартовал 14–15 декабря 2013 г. Частично в нем приняли участие режиссеры и пьесы, представленные на «Пробе пера!». Участники подготовили читки таких пьес: «Момо» (М. Энде, реж. И. Сафина), «Собаки-якудза» (Ю. Клавдиев, реж. Р. Саркисян), «Золотые лосины» (Л. Тимошенко, реж. С. Короткова), «Не хочу быть принцессой» (С. Сологуб и Л. Кочерина, реж. Д. Жорник), «Эгрегор» (В. Пикина, реж. Т. Крыжановская), «Квітка сонця» (И. Гарец, реж. Д. Сокол), «Призраки южного берега» (О. Михайлов, реж. И. Гарец), «Собачья жизнь пса Разгона» (Р. Орешник, реж. Б. Липунова), «Так было раньше» (Н. Колоколова, реж. Ю. Масалитин) [6], «Без обид» (В. Водяной, реж. Я. Жукова).

В рамках этого этапа фестиваля прошел творческий эксперимент – десять харьковских школьников в течение недели работали над созданием пьесы на документальном материале. «Вербатим» осуществлялся под руководством профессионального драматурга и режиссера. Проект «Дети – драматурги» завершился читкой пьесы. Итоги этапа подвели на круглом столе «Театр детям», на котором высказались специалисты самых разных сфер, родители и дети [7].

Экспертный совет отобрал четыре пьесы: «Так было раньше» (Н. Колоколова, реж. Ю. Масалитин), «Без обид» (В. Водяной, реж. Я. Жукова), «Квітка сонця» (И. Гарец, реж. Д. Сокол), «Золотые лосины» (Л. Тимошенко, реж. С. Короткова). В июне 2014 г. режиссеры представили «блиц-спектакли», а в октябре – приняли участие в сказочном перформансе «Живые сказки зоосада» [8]. Работа над спектаклями продолжается. Инсценировки режиссеры представят в середине ноября, в то же время идет отбор новых пьес и этап «Читка».

На время осенних каникул организаторы запланировали «Школу магии театра», где дети 8–12 лет смогут поучиться актерскому мастерству, режиссуре, драматургии, сценографии и другим видам деятельности, связанной с театром. В программу входят: игры и тренинги, посещение спектаклей ХТДЮ знакомство со сказками, песнями, шутками разных народов мира, игры и театральные тренинги и постановка миниспектакля [9].

В Харьковском театре для детей и юношества фестиваль «АртТЮЗарт» называют постоянно действующим. Организаторы и участники занимаются изысканиями в области современного слова, современных острых тем и режиссерских экспериментов, чтобы путем глубокого и постепенного погружения в проблемы театра для юной аудитории найти пути их решения и представить новые имена в сфере драматургии, режиссуры и сценографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. АРТ ТЮЗ АРТ! [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://tyz.kharkov.ua/?p=1706.
2. Анализировались репертуары Харьковского театра для детей и юношества официальный сайт: http://tyz.kharkov.ua), Московского театра юного зрителя (http://moscowtyz.ru), Киевского академического театра юного зрителя на Липках (http://tuz.kiev.ua) и Белорусского республиканского театра юного зрителя (http://beltuz.by).
3. Этапы фестиваля [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://vk.com/topic-58461876_28681628.
4. Там же.
5. АРТ ТЮЗ АРТ! [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://tyz.kharkov.ua/?p=1706.
6. Видеозапись читки пьесы «Так было раньше» размещена по адресу: http://vk.com/arttuzart?z=video-58461876_167021753%2F469383c6c2b20ac6e0.
7. Видеозапись круглого стола «Театр детям» размещена по адресу: vk.com/arttuzart?z=video5220233_166839524%2F98d22f0ccc1d486dae.
8. Видеозапись инсценировки-презентации пьесы «Без обид» размещена по адресу: https://drive.google.com/file/d/0B8zHIUXGLjJtMnR3c2hSZU1jTDg/view?pli=1.
9. Школа магии театра [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://vk.com/arttuzart?w=wall-58461876_134.

Рисунок 1. Логотип фестиваля-лаборатории «АртТЮЗарт»

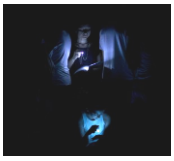


Рисунок 2. Афиша блиц-спектакля «Без обид» Фото 1. Блиц-спектакль «Без обид»

Фото 2. Презентация вербатима в рамках проекта «Дети-драматурги»

Фото 3. Круглый стол «Театр детям»

Рисунок 3, 4. Приглашение для художников-сценографов и драматургов

Фото 4. Организаторы и участники перформанса «Живые сказки зоосада»

ЧТО?	ГДЕ?	КОГДА?
Праздник зебры Джоя (DataArt)	Возле вольера зебры	11:00 - 12:30
Выступление юннатов Харьковского зоопарка	Возле вольера зебры	12:30 - 12:35
Выступление учеников школы № 129	Возле вольера зебры	12:35 - 12:45
ИГРА " Что едят животные?"	Возле вольера зебры	12:45 - 13:15
Награждение лауреатов выставки рисунков "Животные красной книги Украины"	Возле вольера зебры	13:15 - 13:30
ЗООФЕШН (Больничные клоуны)	Возле вольера волков	12:00 - 15:00
Анонсы спектаклей фестиваля		
"Так было раньше" Н. Колоколова, реж. Ю. Масалитин	Возле вольера павлинов	15:00
"Без обид" В. Водяной, реж. Я. Жукова	Возле вольера павлинов	15:30
"Квітка сонця" И. Гарец, реж. Д. Сокол	Полянка возле дома обезьян	16:00
ВНИМАНИЕ! В течении всего дня:		
1) Возле разых вольеров СКАЗОЧНЫЕ КОНСУЛЬТАНТЫ (Академия Культуры, актеры)		
2) Возле вольера медведей мастер-классы ХУДОЖНИКОВ (Художественное училище - сценографы). Животные гуашью, Петриковская роспись, печати из картофеля, рисунок на асфальте, бодиарт: мордочки зверей.		

Рисунок 5. Программа перформанса «Живые сказки зоосада»

Шедова Е. В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ НА ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ОБСТОЯТЕЛЬСТВА РАЗВИТИЯ

Оценивая современное состояние музыкальных театров на постсоветском пространстве, следует отметить, что именно они представляет собой уникальную по своим художественным возможностям «отрасль» музыкально-театрального искусства. В них аккумулируются многие характерные тенденции развития музыкального и драматического театров в системе художественного мышления, музыкально-сценического языка. Именно музыкальные театры обладают мощным эстетическим и нравственным потенциалом, огромной силой эмоционального воздействия на зрителя, безграничными возможностями в создании различных типов синтетического зрелища.

Анализируя обстоятельства развития музыкальных театров Беларуси, России и Украины, следует отметить, что их театральные коллективы апробируют новые способы сценического выражения, ведут интенсивные творческие поиски в области средств выразительности. Происходящие на сценах музыкальных театров процессы носят поступательно-прогрессивный характер, однако причины проявляющихся в развитии проблем идентичны в разных странах и обусловлены многими факторами. Знакомству с новыми формами и направлениями работы музыкальных театров, рассмотрению разного рода вопросов в их развитии, совместному поиску решений, а также донесению проблем развития музыкальных театров до широкой общественности был посвящен круглый стол директоров музыкальных театров Беларуси, России и Украины, проведенный 2 ноября 2014 г. в Белорусском государственном академическом музыкальном театре в рамках творческого проекта «Наталия Гайда приглашает…». В работе этого собрания принимали участие: директор Белорусского музыкального театра А. Е. Петрович; директор Одесского академического театра музыкальной комедии им. М. Водяного,

заслуженный работник культуры Украины Е. Г. Редько; основатель и художественный руководитель Московского государственного музыкального театра под руководством Геннадия Чихачёва, заслуженный деятель искусств России, заслуженный артист России, профессор Г. А. Чихачёв; директор Иркутского музыкального театра им. Н. М. Загурского Т. Н. Мезенцева; заместитель директора Музыкального театра Республики Карелия Н. С. Зыкова.

Одесский театр музыкальной комедии первоначально был организован во Львове в 1947 г. на основе небольшой филармонической труппы, созданной специально для исполнения оперетты. Через 5 лет молодой театральный коллектив был переведен в Одессу. С самого начала работы театра была заложена одна из основных его традиций – обеспечение преемственности поколений и особое внимание воспитанию молодого поколения артистов. Неизменное кредо театра – постоянный поиск, расширение границ жанра от комической оперы, водевиля, оперетты, советской музыкальной комедии до мюзикла в самом широком его толковании. Разнообразный репертуар позволяет театру охватить широкую зрительскую аудиторию. Так, оперетта больше востребована зрителями среднего и более старшего поколения, мюзикл и рок-опера интересуют в большей степени молодежь. Театральный коллектив стремится работать с хорошей драматургией. Много внимания уделяется сотрудничеству с молодыми украинскими и российскими композиторами, среди которых Е. Ульяновский («Граф Воронцов», «Дон Сезар де Базан»), Е. Лапейко («Ромео и Джульетта», «Нить Ариадны»), Д. Саратский («Гагарин»), А. Иванов («Кентервильское приведение»). В ближайших творческих планах театра – постановка комедии «Здравствуйте, я ваша тетя» и оперетты «Цыганский барон».

Здание Одесского театра музыкальной комедии большое, имеет большую сцену и большой зрительный зал – 1300 мест. Средняя заполняемость зала – 66 %. Стоимость билетов в Одесском театре музыкальной комедии зависит от спектаклей – от 2 до 20 долларов за билет (при средней зарплате в 300 долларов). Творческий коллектив состоит из 150 человек, почти столько же составляет обслуживающий персонал.

На сегодняшний день на Украине государственное финансирование театров сохраняется. Что же касается контрактной системы, то она номинальная: закон, принятый в 2005 г., по сей день он не работает. С молодыми артистами заключаются срочные трудовые договоры.

В театре существует проблема с подготовкой молодых артистов. Ранее готовившие кадры для театров оперетты и музыкальной комедии вузы, ГТИТС и ЛГИТМиК, сегодня специалистов на Украину не поставляют. Уровень и качество подготовки выпускников киевской Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского и Харьковской государственной академии культуры Одесский театр не устраивают, поэтому руководство театра поднимает вопрос о создании специального курса артиста музыкальной комедии в Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой.

Музыкальный театр Республики Карелия был основан в 1955 г. как театр оперетты (на базе выпускного курса ЛГИТМиКа). И драматическая, и опереточная труппы долгое время сосуществовали как единый коллектив и были разделены только в 1977 г. В репертуаре театра были представлены спектакли всех музыкально-сценических жанров: классическая и современная оперетта, музыкальная комедия и мюзикл, опера и балет. В 2004 г. в здании театра прошла капитальная реконструкция, одновременно была проведена работа по формированию новых вокальной и балетной трупп, хора, оркестра. И, фактически, в 2007 г. начал работу новый музыкальный театр, основой репертуара которого явилась оперная классика («Севильский Цирюльник» Дж. Россини, «Травиата» Дж. Верди, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Кармен» Ж. Бизе) и современный балет («Щелкунчик» П. И. Чайковского, «Анна Каренина» и «Конек-Горбунок» Р. Щедрина, «Золушка» и «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева). Художественным руководителем оперы стал Ю. Александров, народный артист России, режиссер-постановщик Мариинского театра, художественный руководитель Государственного камерного музыкального театра «Санкт-Петербургъ-Опера». Балетную труппу возглавил К. Симонов, заслуженный деятель искусств Карелии, лауреат Национальной премии «Золотая маска» и Российской национальной театральной премии «Арлекин».

Согласно статистике, только 20 % жителей (от общего населения города) ходят в театры вообще и только 4 % из них ходят в музыкальные театры. Петрозаводск – сравнительно небольшой город (270 тыс. населения), в котором работают 4 государственные и 1 частный театр. После показа 5–7 премьерных спектаклей публика исчерпывается, и заполнять зал на оперные спектакли сложно. Постоянно ищутся и используются все новые маркетинговые ходы (скидки на билеты всем женщинам с именем Татьяна в Татьянин день, в день рождения А. С. Пушкина; обыгрывание названий спектаклей, в частности, приглашение в ложу парикмахеров на оперу «Севильский цирюльник» и т. п.). Танец же модерн востребован, прежде всего, молодежной аудиторией, поэтому балетные спектакли посещаются очень активно.

Карельский музыкальный театр имеет молодую и очень сильную профессиональную труппу (средний возраст артистов – 30–35 лет). Ю. Александров и К. Симонов трепетно относятся к артистам и к театральной труппе в целом, поэтому идея К. С. Станиславского о «театре-доме», получила здесь свое реальное воплощение.

В театральной афише ежемесячно представлено 12–14 спектаклей (при 19 наименований в репертуаре). Так как театральный оркестр и хор состоят на одну треть из студентов, то проводить оркестровые репетиции можно только по вечерам. Кроме того, в спектаклях очень сложные декорации и их монтировка занимает много времени. Поэтому в театре чередуются вечерние репетиции и вечерние же спектакли.

Зрительный зал Музыкального театра Республики Карелия рассчитан на 600 мест, заполняемость его составляет 75 %. Коллектив артистов, творческих работников и технического персонала насчитывает около 300 человек. Цены на билеты – от 100 до 600 российских рублей, средняя цена – 385 рублей.

Государственные дотации идут на заработную плату работникам театра и содержание самого здания. Руко-

водство театра изыскивает деньги на осуществление новых постановок, получает гранты на реализацию выдвигаемых творческих идей и проектов. Для обеспечения артистов жильем снимаются квартиры на деньги из фонда заработанных средств. Поэтому миграция артистов небольшая 1–2 человека в 1–2 сезона.

Иркутский музыкальный театр им. Н. М. Загурского был создан в 1941 г. на базе коллектива Горьковского театра музыкальной комедии. На сегодняшний день в театре есть главный дирижер, и нет художественного руководителя и главного режиссера. Все творческие вопросы решает режиссерско-дирижерская коллегия. Для осуществления постановок приглашаются режиссеры, которые, как правило, приезжают со своими постановочными коллективами. Ежегодно ставятся 5 новых спектаклей и 1 сказка для детей. Все постановки осуществляются театром на собственные средства.

В репертуаре Иркутского музыкального театра мюзиклы «Поединок» В. Баскина, «Свадьба Кречинского» А. Колкера, «Скрипач на крыше» Дж. Бока, «Цезарь и Клеопатра» А. Журбина; музыкальная драма «Блудный сын» М. Самойлова; музыкальные комедии «Тетушка Чарли» О. Фельцмана, «Подлинная история поручика Ржевского» В. Баскина; оперетта «Граф Люксембург» Ф. Легара; балет «Гранатовый браслет» К. Артамонова и др.

В зрительном зале иркутского театра 878 мест (при 650 тысячах жителей в городе), заполняемость зала – 83 %. Стоимость билетов – от 200 до 600 русских рублей (5–15 долларов). Иркутский театр практически ежегодно выезжает на гастроли (в 2008 г. гастролировал в Минске).

Всего в театре работает 400 человек, из которых 200 – в его труппе. Есть свой симфонический оркестр и рок-группа «Экстраверты». Для продвижения спектаклей организован отдел развития театра. Руководство театра активно посещает различные конкурсы и фестивали с целью приглашения на работу одаренных молодых вокалистов. Театру принадлежат 16 служебных квартир (и 15 квартир снимается).

На базе театра проводятся два ежегодных фестиваля: международный музыкальный фестиваль академической музыки в Иркутске «Звезды на Байкале» и международный фестиваль «Джаз на Байкале».

Московский государственный музыкальный театр под руководством Геннадия Чихачёва был организован в 1987 г. в ряду двухсот московских театров-студий, возникших во времена Перестройки в СССР (из которых на сегодняшний день осталось 4, и все они приобрели статус государственных). Сейчас в Москве 100 государственных театров, 88 из которых имеют городское подчинение, 12 – федеральное.

Московский музыкальный театр занимает здание бывшего кинотеатра, располагается не в центральной части столицы, а в районе с пролетарским населением. С первого дня работы театра выкристаллизовался его основополагающий принцип, своего рода творческое кредо: в афише не должно быть повторных названий, т. е. композиторы создают оригинальный репертуар только для Московского музыкального театра на основе очень хорошей, преимущественно русской драматургии. Все спектакли (кроме 3-х постановок) ставит один режиссер – Геннадий Чихачёв.

В процессе работы Г. Чихачёв с композитором А. Журбиным над мюзиклом «Униженные и оскорбленные» по роману Ф. Достоевского возникло название «русский мюзикл» как мюзикл отечественного композитора, созданный на основе хорошей отечественной литературы. Это название прижилось в музыкально-театральной среде и сегодня активно используется.

По словам Г. Чихачёва, в театре может быть только диктатура и только одного человека – режиссера. Сам он занимается и бухгалтерией, и постановочной частью, и проблемами, которые в других театрах обычно решает дирижер. Имея режиссерское и филологическое образование, Чихачёв работает и с драматургами. Все идеи спектаклей принадлежат режиссеру (художественного совета в театре нет).

В репертуаре театра 21 название. Среди постановок – трилогия по А. Островскому – оперетта «Без вины виноватые», музыкальная комедия «Женитьба Бальзаминова» и мюзикл «Бесприданница» А. Кулыгина; дилогия по мотивам русских былин – мюзикл «Садко и морская царевна» и мюзикл-фэнтези «Три богатыря» В. Качесова; мюзикл по роману А. Беляева «Человек-амфибия» В. Семёнова; мюзикл по мотивам романа Э. Р. Берроуза «Тарзан» В. Качесова; мюзикл-притча по роману Ч. Айтматова «Плаха» А. Кулыгина; мюзикл по роману Л. Толстого «Анна Каренина» М. Самойлова и др.

Творческая часть театра включает 90 человек, 45 человек составляют малый симфонический оркестр. В труппе 7 заслуженных артистов, 35 солистов-вокалистов, есть небольшой хор и балет. Артисты хора умеют танцевать и играть на сцене, артисты балета также умеют играть на сцене и, кроме того, петь. По мнению Г. Чихачёва, универсальных артистов, которые необходимы его театру, сегодня в России не готовят. А если уж российские театральные деятели и зрители заинтересовалась мюзиклом, то необходимо профессионально готовить соответствующие кадры.

Следует подчеркнуть, что свою работу Московский государственный музыкальный театр начинал с качественных профессиональных спектаклей для детей. В таких постановках всегда есть два смысловых пласта: первый, читаемый детьми, и второй, читаемый взрослыми. Поэтому спектакли интересны зрителям всех возрастов. Театр «выращивает» своего зрителя, начиная с трехлетнего возраста, предлагая спектакли «Теремок», «Репка» и т. п. Такая работа приносит свои плоды, так как сегодня среди зрителей музыкального театра – уже три поколения.

Цены на билеты детских спектаклей – 2.200 рублей (почти 50 евро), что значительно дороже, чем цены билетов «взрослых» спектаклей. Для определенных категорий зрителей предлагаются входные билеты (в таком случае работает незыблемое правило театра: если человек пришел на спектакль один раз, он обязательно придет и второй). В театре выпускается по 2 спектакля в год: один для взрослых, и один для детей. Причем значительную часть прибыли приносят именно детские спектакли. Всего в месяц показываются 25–28 спектаклей. Посещаемость театра – 122 %! На 140 мест приходится по 200 зрителей. Репертуар театра обычно составляется на полгода вперед, и билеты сразу же пускаются в продажу.

Ассоциация музыкальных театров России, созданная в 2004 г. по инициативе Ю. Александрова, призванна помочь театрам решать насущные проблемы. Например, существует проект о предоставлении рядом московских театров (на льготных условиях или бесплатно) площадей для гастролей провинциальных театров. Кроме того, ассоциация выступила инициатором проведения всероссийского фестиваля «Панорама музыкальных театров». Появились предложения о совместных постановках российских театров, что могло бы работать на увеличение общего количества постановок и расширение репертуара.

Что же касается белорусского музыкального театра, по-прежнему актуальной остается проблема репертуара, в том числе и национального. Так, в музыкально-театральном наследии Беларуси имеются замечательные образцы музыкальной комедии в творчестве Ю. Семеняки, Е. Глебова, А. Мдивани, В. Кондрусевича. Это композиторы старшего и среднего поколений, а творчество молодых профессиональных композиторов практически не представлено. Проведенный несколько лет назад в Белорусском государственном академическом музыкальном театре конкурс на создание белорусской оперетты, музыкальной комедии или мюзикла среди молодых авторов выявил неспособность большинства композиторов и драматургов работать в едином творческом тандеме. Из пятнадцати работ, представленных членам жюри, было отобрано два произведения. Это первый национальный мюзикл исторической тематики «Софья Гольшанская» Е. Туровой и В. Кондрусевича, получивший воплощение на сцене театра в 2014 г. и признанный компетентным жюри III республиканского конкурса театрального искусства «Национальная театральная премия» победителем в номинации «Лучший спектакль в музыкальном театре», и балет «Клеопатра» С. Бельтюкова.

Особого внимания заслуживает также вопрос использования в спектаклях фонограммы. Фонограмма, с одной стороны, удешевляет постановку, обеспечивает ее мобильность и возможность исполнения на любой площадке. С другой стороны, в спектакле исчезает «живое дыхание» музыкальной ткани. Нередко возникает также вопрос качества фонограммы.

Учитывая особенности развития и новые задачи, которые стоят перед белорусским музыкальным театром, особую важность приобретает повышение качества образования артистов-вокалистов нового поколения. Кроме того, все большее использование аудио – и видеоэффектов в постановках требует подготовленных сценографов, балетмейстеров и театральных режиссеров.

Ярмалінская В. М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СЦЭНАГРАФІЧНАЯ ШКОЛА БЕЛАРУСІ. ТРАДЫЦЫІ І НАВАТАРСТВА

На пачатку XXI стагоддзя побач са сталымі прафесійнымі мастакамі на афішах тэатраў Беларусі з'яўляюцца і імёны маладых сцэнографаў: В. Мацкевіч, Д. Волкавай, Т. Сакалоўскай (Мацэвіч), В. Праўдзінай, А. Сарокінай, В. Грыцаевай, І. Анісенкі, А. Меранкова і іншых (усе яны – выпускнікі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, вучні Б. Герлавана). У першую чаргу са спектаклямі маладых сцэнографаў і рэжысёраў звязаны сучасны погляд на сцэнічную прастору і ўзнікненне паняцця «авангардны спектакль». Гэта спектакль, які знітаваны з эксперыментам, нараджэннем новых форм і які вельмі часта спрачаецца з традыцыяй. Магчыма, нават разбураючы яе, ці ўзбагачаючы сцэнічную мову. Без авангарднага спектакля немагчыма ўявіць сабе сучасны тэатр, як яго нельга ўявіць і без пошуку. Пошуку новай драматургіі, новага акцёрскага існавання, новай арганізацыі тэатральнай прасторы.

Маладыя мастакі імкнуцца да новага, нетрадыцыйнага асваення сцэнічнай прасторы. Гэта можна сказаць і пра работы А. Сарокінай («Там жывуць людзі» А. Фугарда (1999), «Каварства і каханне» Ф. Шылера (2000), Тэатр імя Я. Купалы), Д. Волкавай («Трыстан і Ізольда» (1999), «Саламея"(2001) С. Кавалёва, Тэатр імя Я. Купалы), Т. Сакалоўскай («Сабакі» А. Палешчанковай (2000), Гродзенскі абласны драмтэатр) і шэраг іншых.

«Саламея» С. Кавалёва ў пастаноўцы А. Гарцуева (2001, мастак Д. Волкава) з сучаснасці пераносіць нас на некалькі стагоддзяў назад, звяртаецца да жыцця цудоўнай жанчыны Саламеі Русецкай, якая нарадзілася на беларускай зямлі, і якая вядома не толькі сваімі лекарскімі здольнасцямі, але і надзвычай цікавым лёсам, не абдзеленым каханнем, поўным, як падарожжамі, прыгодамі, так і горыччу, расчараваннямі, пакутамі, тугой па радзіме. Невялікая прастора малой сцэны поўнасцю вызвалена ад прадметаў інтэр'ера. І толькі лёгкія, розных памераў усходнія вазы, падвешаныя да столі, адначасова і ўпрыгожваюць і акрэсліваюць месца дзеяння, ператвараючыся ў містычныя ліхтарыкі, якія з'яўляюцца сведкамі мінулых чароўных дзён Саламеі, якая па волі лёсу трапіла з Беларусі на Усход, у Турцыю. Сцэнічнае дзеянне пабудавана А. Гарцуевым вельмі стройна, дакладна і таленавіта акрэслена і выпісана сцэнаграфіяй Д. Волкавай.

У сцэнаграфіі Д. Волкавай ідзе спектакль «Яго апошняе каханне» па п'есе А. Дзялендзіка «Лета» у Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі (2009). Нельга не адзначыць, што, дзякуючы менавіта мастацкаму афармленню і рэжысуры В. Расстрыжэнкава, пастаноўка набывае сучаснае гучанне. У апавядальную плынь спектакля, кранальны аповед аб звычайным, насычаным жыцці галоўнага героя вельмі тактоўна і нечакана ўпісваецца амаль фантастычны пейзаж, выкананы пераважна ў строгіх шэра-чорных колерах, якія зусім не здаюцца змрочнымі, а наадварот – глыбокімі і насычанымі, таямнічымі, у срэбных промнях пражэктараў. Большая частка сцэны ўяўляе сабой паралельны з рэальнасцю сусвет з застылымі камянямі і халодным месяцам у бясконцай прасторы. Магчыма такім уяўляецца пастаноўшчыкам тое месца, дзе жыве апошняе каханне галоўнага героя – халодная, недасягальная і адначасова спакуслівая Жанчына, пасля сустрэчы з якой жыць ужо больш немагчыма. Д. Волкава стварае загадкавае знешняе аблічча гераіні актрысы Л. Сідаркевіч: доўгі чорны плашч з іскрыстай тканіны падкрэслівае яе стройную фігуру і прыгожыя мяккія рухі, нагадваючыя малюнак бліскучай чорнай пантэры.

Эскізы дэкарацый Д. Волкавай (фонд Дзяржаўнага музея гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь) да спектакля «Трыстан і Ізольда» С. Кавалёва (Тэатр імя Я. Купалы) не рэстаўруюць спектакль дакладна ў малюнках, а ствараюць яго атмасферу, прадстаўляюць асобныя прадметы сцэнаграфічнага афармлення – падсвечнікі, арэлі, заслона. Мастак на эскізах прапануе тэатральнае асвятленне, якім яно павінна быць у спектаклі. Эскізы выкананы акварэллю і фарбы ствараюць эфект паўзмроку, прыглушанасці святла на сцэнічнай пляцоўцы. На адной з карцін Д. Волкавай прадстаўлены агульны выгляд мастацкага афармлення. Галоўным прадметам на сцэне становіцца драўляны памост, нагадваючы шырокія арэлі, якія падвешаны да каласнікоў на ланцугах. Адначасова гэты памост стварае і тэатр у тэатры. На ім узвышаецца каралеўскі трон – сімвал бязмежнай улады караля Маркі і сімвал высокага кахання, якое не заўсёды супадае з жаданнямі манархаў. Паўз арэляў (памосту) стаяць дзве жаночыя постаці, апранутыя ва ўборах часоў галоўных герояў і такім чынам прадстаўляюць перад гледачом сцэнічны паказ, расхінаючы блакітны заслона, расшыты залатымі каралеўскімі крыжыкамі. Маленькая чырвоная банкетка перад самімі арэлямі пастаўлена для персанажаў, якія могуць узыходзіць і сыходзіць са своеасаблівай рухомай сцэны. Менавіта на ёй і адбываюцца сустрэчы Трыстана і Ізольды ў спектаклі, вымаўляюцца шчырыя і палымяныя маналогі герояў. На адным з эскізаў мастаком падкрэсліваецца тое, што памост можа быць не адзінай пляцоўкай для герояў. Дзеянне можа пераносіцца і на асноўную сцэну, дзе могуць будавацца асобныя буйныя карціны і планы спектакля. Памост жа можа быць вялікім сталом, накрытым для гасцей і упрыгожаным высокімі бакаламі з вінам. Па абодва бакі гэтага магутнага стала пастаўлены драўляныя табурэты. І ізноў – ніякіх непатрэбных дэталяў, а толькі тое, што патрэбна дзеля пабудовы мізансцэны. Прадметны свет спектакля можна назваць сціплым, але вельмі дакладным, адразу ж бачным, неабходным дзеля стварэння раскошы сусветаў і ўзаемаадносін персанажаў пастаноўкі.

Адной з тэндэнцый сучаснай сцэнаграфіі з'яўляецца тое, што многія маладыя тэатральныя мастакі звязваюць свае сцэнаграфічныя праекты з самымі рознымі відамі тэатра – лялечным, драматычным, а таксама і з музычнай сцэнай. Пры гэтым на кожнай з гэтых сцэн яны па-рознаму раскрываюць свае здольнасці. Можна нагадаць ужо названыя многія арыгінальныя праекты Д. Мохава як у драматычным тэатры, так і на сцэне музычнага тэатра. Як было ўжо падкрэслена, гэты мастак такім чынам адкрывае ўсё новыя і новыя грані свайго таленту. Мастак Т. Нерсісян, працуючы пераважна на сцэне лялечнага тэатра, нечакана ўзялася за ўвасабленне абсурдысцкай драматургіі «Спектакля № 7» (2012) Тэатра пад кіраўніцтвам Я. Карняга і паказала сябе з іншага, невядомага гледачам боку. У гэтым спектаклі мастак будуе пазнавальную і ў той жа час загадкавую прастору, у якую змешчаны дзіўна апранутыя персанажы, – двое мужчын і дзве жанчыны, – з падкрэслена яркім грымам. Перад гледачом выбудавана неакрэсленае месца дзеяння. Гэта шэрае, няўтульнае памяшканне, у якім галоўнымі з'яўляюцца стол і крэслы, прызначаныя для пабудовы мізансцэн і своеасаблівага прытулку дзеючых асоб, якія могуць сядзець, звяртацца адзін да аднаго пры дапамозе жэстаў і позіркаў, нечакана ўставаць і знікаць за дзвярыма, якія змешчаны нібы ў нейкай пустой, амаль касмічнай прасторы. Відавочна, што персанажы змешчаны мастаком і пастаноўшчыкам ва ўмоўны прадметны сусвет і галоўным для іх з'яўляецца не інтэр'ер і высвятленне адносін, а ўнутраны стан герояў, іх няпростае існаванне ў невыносным свеце і змрочным збудаванні. Сцэнаграфія «Спектакля № 7» – дзейсная, не перагружаная прадметамі і фарбамі. Самымі «высветленымі», прыцягальнымі тут застаюцца твары персанажаў. Сціплы рэчавы свет падкрэслівае агульную шэрасць і пустату іх існавання. Сцэнаграфія накіравана на выразнасць сродкаў пластычнага тэатра, на акрэсліванне месца, у якім гледачу прапаноўваецца абсурдысцкая прытча аб чалавечых страхах і аб тым, як іх перамагалі героі спектакля. Вельмі важным для мастака і ўвасаблення яго ідэі ў гэтай пастаноўцы з'яўляецца асвятленне. Яно заўсёды сканцэнтравана на выканаўцах: на іх агульнай мізансцэне, за сталом, альбо на сольных выхадах, вельмі важных для кожнага персанажа, калі пачынае акрэслівацца характар, настрой, канкрэтны стан, для кожнага індывідуальны малюнак вобраза. Рэжысурай створаны вельмі выразны акцёрскі ансамбль, у які ўвайшлі акцёры як пластычнага, так і драматычнага тэатра: В. Скварцова, С. Анікей, А. Казела, В. Гарцуева і В. Краўчанка. Кожны з выканаўцаў надзвычай дакладны ў малюнку свайго вобраза, у выверанай пластыцы, міміцы і жэстах. Спектакль не мае тэксту – толькі ў патрэбных момантах вымаўляюцца гукі, але ў ім усё зразумела і без звычайных слоў. Спектакль па сваёй ідэі сугучны «Стрыптызу» С. Мрожака, які быў пастаўлены ў 1988 г. у Тэатры-студыі пад кіраўніцтвам Р. Таліпава і быў надзвычай папулярным асабліва ў моладзі. Мізансцэны спектакля выбудоўваліся ў чорным кабінеце камернай сцэны. Для Р. Таліпава (які быў і сцэнографам пастаноўкі) таксама быў не патрэбны інтэр'ер. Усё было засяроджана на выканаўцах. Важнай была чырвона-чорна-белая колеравая гама сцэны, асвятленне. «Стрып-тыз» распавядаў таксама як і «Спектакль № 7» аб страхах герояў. У таліпаўскім спектаклі гэта быў страх перад невядомай Рукой, якая кіравала ўчынкамі персанажаў, палохала іх толькі адным сваім існаваннем, перашкаджала іх планам і ў выніку – распранала і пакідала ў роспачы і адчаі. У «Спектаклі № 7» – гэта недасягальная Жанчына ў чорным, якая сядзіць на працягу ўсяго сцэнічнага дзеяння на высокім металічным збудаванні і, вымаўляючы дзіўныя гартанныя гукі, магутна ўплывае на ўсё, што адбываецца на сцэнічнай пляцоўцы. Яна і таямніча ўздзейнічае на кожны персанаж і яго страх, знітоўвае паміж сабой непадобных адзін на аднаго герояў. Сцэнаграфія спектакля пры гэтым да канца застаецца нязменнай, строгай, а рэжысура – выверанай да дробязей, а само відовішча – дынамічным і нязменна прыцягальным.

Павольна плывучым і сапраўды паэтычным атрымаўся спектакль «Сымон-музыка» Я. Коласа (2005) ў пастаноўцы М. Пінігіна і сцэнаграфіі А.

Сарокінай. Яго жанр заяўлены, як «містэрыя», што ў перакладзе з грэчаскага азначае «таінства». Гісторыя лёсу Сымона-музыкі прадстаўлена тэатрам у шэрагу па-майстэрску пабудаваных мізансцэн, якія, захоўваючы рамантычную павольнасць аповеду, знітоўваюцца ў адзінае таемнае сцэнічнае дзеянне, якое ўзмацняе трапяткі музычны вобраз спектакля. Відовішчна-вобразны рад «Сымона-музыкі» падпарадкаваны рэжысёрскай задуме. Ён падкрэслівае лірычна-рамантычную плынь спектакля, надае таямнічасць і маляўнічасць стройным мізансцэнам. Дастаткова нагадаць празрысты суперзанавес, незвычайнае зменлівае люстэрка, якое не толькі ўпрыгожвае сцэнічную прастору, але і па-свойму адлюстроўвае асобныя падзеі.

Вызначаецца мастацкае афармленне і касцюмы А. Сарокінай да спектакля «Паўлінка» Я. Купалы Мазырскага драматычнага тэатра імя І. Мележа (2006). Сцэнічная прастора вырашана мастаком даволі арыгінальна і нетрадыцыйна. На сцэне акрамя доўгага святочнага стала ў хаце Крыныцкіх удала ўпісаны драўляныя конікі, стажкі, свінкі і козлікі, якія падкрэсліваюць камедыйны жанр сцэнічнага твора і спрыяюць яго ўвасабленню. З канкрэтных бытавых прадметаў на сцэне сапраўдным упрыгожаннем з'яўляецца распісны куфар і акно з карункамі, якое ўвесь час задзейнічана ў пабудове мізансцэн: менавіта ў ім бачым мы твары гасцей, доўгачаканае з'яўленне пана Быкоўскага. Акно нібы фіксуе самыя значныя з'явы падзей.

Мазырская «Паўлінка» вельмі адрозніваецца ад вядомых традыцыйных увасабленняў гэтага твора. Музейным, можна нават сказаць, узорным ужо стаў аднайменны спектакль Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы. Акцэнт у ім робіцца на зорныя імёны, высокае майстэрства купалаўскай трупы. У Мазырскім тэатры адбываецца зусім іншае: усе ролі выконвае моладзь, ствараючы свой, уласны, бліскучы спектакль, які іскрыцца жыццярадаснасцю і маладосцю. Самааддана, таленавіта працуюць у прапанаванай мастаком прасторы акцёры: М. Кліменка., А. Чыжык, А. Пракопава, А. Фяськоў, А. Апет, В. Дубраў і іншыя. Пана Быкоўскага па-майстэрску выконвае В. Шушкевіч. Касцюм заходнееўрапейскага вяльможы, аздоблены карункамі, які дапаўняе прыгожы доўгаполы капялюш, падкрэслівае імкненне героя да знатнасці і вытанчанасці.

Арыгінальнасцю сцэнічнага прачытання вылучаецца «Пане Каханку» А. Курэйчыка Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя М. Горкага ў сцэнаграфіі А. Сарокінай (2011, рэж. С. Кавальчык). На сцэне нібы рэстаўруюцца пакоі Нясвіжскага замка і тэатра Радзівілаў. Асноўным жа, запаўняючым прастору спектакля, з'яўляецца чорны колер. Мастак не імкнецца да гістарычнага падабенства кабінета Станіслава Караля Радзівіла. Толькі асобныя прадметы акрэсліваюць яго ўтульнасць: драўляны невялікі стол для працы і запісаў, крэсла, партрэты магната і Уршулі Радзівіл у дабротных, масіўных рамах. Тэатр Мацея Радзівіла выбудоўваецца на асноўнай пляцоўцы па прынцыпу «тэатра ў тэатры» і ўяўляе сабой невысокі подыум, на якім наладжваюцца спектаклі і праходзяць рэпетыцыі. Існуючы тэатр дапаўняе аркестр, які размяшчаецца ў правым баку сцэны і пад яго музыку праходзяць імправізаваныя відовішчы. На высокіх крэслах побач з подыумам размяшчаюцца гледачы і такім чынам старажытны тэатр ажывае на нашых вачах.

Мастак свядома акрэслівае прыдуманы ім свет маятнікам імклівага часу, які замацаваны высока пад каласнікамі і робіць свой ход па ўсяму экрану сцэны. Прадметы, рэчавы свет спектакля з'яўляецца іншы раз у момант той ці іншай карціны. Выносіцца абедзенны стол і прыборы ў момант трапезы караля Станіслава Панятоўскага. З-пад каласнікоў спускаюцца скульптурныя адбіткі арліных галоў, сімвалізуючых бітву, аб якой будзе апавядаць тэатр Мацея Радзівіла. І з вышыні будуць ляцець цяжкія прадметы, гучаць выбухі, імітаваць страшныя разбурэнні і падзенні мёртвых цел. За ўсім гэтым назірае не толькі глядач, але і персанажы спектакля, якія рассаджваюцца спіной да глядзельнай залы ў высокіх крэслах. Калі ж аповед аб бітве заканчваецца знікаюць і крэслы і ўсё астаняе, што яе сімвалізуе і прадстаўляе. Сцэнічная пляцоўка часткова вызваляецца і гатова да новых пабудоў незвычайных відовішчных карцін. Такі прыём з'яўляецца апраўданым і робіць сцэну пастаянна новай і жывой. Але гэта зусім не значыць, што сцэнаграфія А. Сарокінай бездакорная. Паколькі яна па сутнасці таксама як і дзеянне імправізацыйная: можа нечакана з'явіцца і знікнуць, пакінуць частку прадметаў, і такім чынам ствараецца ўражанне неахайнасці сцэны, яе загрувашчвання, якое іншым разам перашкаджае цячэнню спектакля і выклікае асобныя пытанні. Магутная скульптурная брама з ляпнінай, якая спускаецца з вышыні і ставіцца з левага боку, невядома да чаго мае дачыненне: ці да замка, ці да спектакля Мацея. І гэтак жа таямніча знікае. Відавочна, што і з ёй і без яе нічога не змяняецца. Браму нельга назваць і ўпрыгожаннем – што б яна не сімвалізавала, функцыя брамы так і застаецца нявызначанай. Важна сказаць, што касцюмы спектакля існуюць асобна ад задумы мастака-пастаноўшчыка. Не выклікае сумнення, што мастак па касцюмах М. Герасімовіч імкнулася падкрэсліць індывідуальнасць кожнага персанажа: выключнасць і велічнасць Пане Каханку-Р. Янкоўскага (Станіслава Радзівіла), апранутага ў тагачасны касцюм свабоднага пакрою з доўгімі рукавамі і высокімі батфортамі. Незалежнасць і ўладарнасць Тэафіліі-Б. Масумян падкрэслівае яе незвычайнага пакрою ўбор у чорна-фіялетавых колерах – больш блізкі да нашых дзён, у якім жанчына адчувае сябе зручна і амаль недасягальна. Залатая пальчатка на левай руцэ з'яўляецца сімвалам яе бясспрэчнай улады і кіраўніцтва ў Радзівілаўскім замку. У такім экстравагантным касцюме гераіня з задавальненнем і ўпэўненасцю ў сабе прымае самых высокіх гасцей, дае загады і вяршыць лёсы свайго акружэння. У надзвычай жывапісных уборах з'яўляецца і Станіслаў Панятоўскі-А. Суцкавер – кароль Рэчы Паспалітай: ад элегантнага касцюма з мяккай тканіны, які падкрэслівае высакародства і знатнасць асобы, – да яркага, аздобленага золатам і ўпрыгожанага мантыяй, касцюма, які можа насіць толькі кароль. Мацей Радзівіл-А. Вергуноў– кіраўнік знакамітага тэатра ў Радзівілаўскім замку на працягу

ўсяго спектакля з'яўляецца ў нязменным даволі яркім, стракатым уборы: рознакаляровай кашулі і легінсах, якія падкрэсліваюць творчую і неардынарную асобу. Пераважна ў адзенні белага колеру выходзяць на сцэну акцёры Нясвіжскага тэатра. Прыдворная актрыса Алеся апранута ў простую па пакрою доўгую сукенку, да якой прыстасаваны крылы анёла і з якімі яна не развітваецца амаль да апошняй карціны з яе ўдзелам, да пераўвасаблення ў Каламбіну. Як і сцэнаграфія «Пане Каханку», так і касцюмы персанажаў, з'яўляюцца эклектычнымі. Яны менш за ўсё падкрэсліваюць эпоху і зусім не клапоцяцца аб велічы знакамітых асоб. Касцюмы выконваюць задуму і аўтара і рэжысёра-пастаноўшчыка, якая накіравана на тое, каб падкрэсліць дзівацтвы галоўнага героя і паказаць свой уласны погляд на яго блізкае акружэнне.

Нетрадыцыйнасцю прачытання класічнага твора вызначаецца сцэнаграфія А. Сарокінай да спектакля «Гора ад розуму» А. Грыбаедава Нацыянальнага тэатра імя М. Горкага (2012, рэж. С. Кавальчык). Мастак не прытрымліваецца традыцыйнага інтэр'ернага афармлення сцэны, не рэстаўрыруе пакоі заможнага дома Фамусава. Прастора, якую абжывае мастак, дае толькі некаторыя фрагменты багатага дома і невялікай пляцоўкі перад уваходам. Адсюль і сцэна па касой лініі ўмоўна падзяляецца на дзве часткі: жылое памяшканне і невялікая тэрыторыя перад ім. Сцяна адной з асноўных залаў, змешчаная ў глыбіні сцэны, зацягнута зялёным сукном і часткова па ўсіх атрыбутах паўтарае сурдут чыноўніка з бліскучымі гузікамі, медалём-зоркай на самым бачным месцы. Тут жа, на гэтым своеасаблівым адзенні, у рамах размешчаны партрэты жыхароў дома і іх дарагія продкі. Жылую зону акрэсліваюць высокія прамавугольныя тумбы са скульптурнымі партрэтамі. У саміх жа тумбах размешчаны: нападлогавы гадзіннік, кніжныя полкі і печка, зачыненая металічнымі дзверцамі. Так арыгінальна мастак нагадвае аб самых неабходным, што знаходзіцца ў доме і што на самай справе ўпрыгожвае яго і робіць утульным. Зялёную сцяну працягваюць ажурныя літыя вароты з металу і фрагмент такой жа па фактуры агароджы. Вароты з'яўляюцца праходам для наведвальнікаў і гасцей. Іх час ад часу адчыняе і зачыняе слуга ў адпаведным адзенні. Думаецца, што недахопам сцэнаграфічнага вырашэння з'яўляецца тое, што злучаныя мастаком знешняя і ўнутраныя прасторы не маюць ярка акрэсленай мяжы. Нават пастаўленыя на ўзвышэнні скульптуры ўспрымаюцца, хутчэй не граніцай, а прыналежнасцю дома. Магчыма, было б дастаткова светлавога размежавання. І ў такім выпадку агульная прастора набыла б дадатковы аб'ём і таямніцу існавання абедзвюх частак сцэны.

Нешматлікая мэбля, якая выкарыстоўваецца ў «Горы ад розуму»: крэслы, канапа, столікі, – выконвае сваю непасрэдную функцыю. Яна таксама ненавязліва задзейнічана ў пабудове мізансцэн і адначасова падкрэслівае эпоху, у якой адбываюцца падзеі спектакля. Даволі проста і функцыянальна дзейнічаюць і дзве вынасныя пляцоўкі сцэны Тэатра імя М. Горкага. Невялікія круглыя столікі з вазай (злева) і падсвечнікам (справа) і скульптурай сабачкі на пастаменце ўпрыгожваюць уяўляемыя гледачом тэрасы. Прычым правая тэраса з'яўляецца праходам для герояў спектакля, а левая – утульным куточкам, дзе можна пабыць сам насам з сабой і нават схавацца ад надакучлівых субяседнікаў. У адной з фінальных карцін спектакля сцэна імгненна трасфармуецца: знікаюць пакоі ўтульнага дома Фамусава – зялёная сцяна аказваецца надзвычай лёгкай па фактуры і здольнай тут жа скруціцца на вачах у гледача – нібы знімаецца пінжак і перад намі ўжо зусім іншы незнаёмы персанаж. І мы аказваемся па-за агароджай дома. Толькі застаюцца ўсё тыя ж карункавая металічныя вароты праз якія выходзяць госці. Сцэна становіцца не такой утульнай як у папярэдніх карцінах і нязменнай на працягу доўгага часу, пакуль не знікне галоўны персанаж – Чацкі. Магчыма, ад аднастайнай дэкарацыі і ствараецца ўражанне, што справа мастака закончана, а ўсё астатняе дзеянне пазбаўлена фантазіі. А між іншым у апошніх карцінах адбываецца развязка п'есы і прасвятленне галоўнага героя. На нашу думку, не хапае гульні святла, ценяў, паўтонаў, за якімі схавана загадка. Сцэна ж застаецца доўга ярка асветленай, амаль выбеленай, а таму пазбаўленай таямніцы, якую нечакана адкрывае для сябе Чацкі. І ад гэтага адкрыцця знатны свет Масквы, Соф'я і яе сям'я губляюць для яго сэнс і становяцца чужымі назаўсёды і нават варожымі.

Вялікае значэнне, як важная складаючая і частка сцэнаграфіі, адводзіцца ў спектаклі касцюмам персанажаў. Мастак М. Герасімовіч імкнецца падкрэсліць і той час, пра які апавядае спектакль і характары персанажаў. У першых карцінах Соф'я і Лізанька з'яўляюцца ў светлых уборах, якія асацыіруюцца з іх унутраным станам – юным, жыццярадасным, поўным надзей і шчасця. Сярод строгіх мужчынскіх касцюмаў вылучаецца адзенне Чацкага. Касцюм героя дапаўняе доўгі плашч і шалік, падкрэслівае чалавека рамантычнага, здольнага на самыя нечаканыя ўчынкі, які не баіцца змен у сваім жыцці. У адрозненні ад яго Малчалін у сціплым акуратным уборы нагадвае звычайнага чыноўніка, прыстасаванца і лакея ў барскім доме. Фамусаву ж, у выкананні А. Ткачонка і прапанаваным яму касцюме, уласціва франтаватасць, элегантнасць, артыстычнасць у жэстах і рухах. Ва ўсім угадваецца асоба высокая, якая ведае сабе цану. Што ж датычыць гасцей балю ў Фамусава (у дадзеным выпадку маем на ўвазе жаночыя ўборы), то яны свядома не вылучаюцца асаблівымі пакроямі і складаюць нібы адно цэлае – маскоўскі свет, які прытрымліваецца слухаў і плётак, якому да спадобы інтрыгі і выдуманыя гісторыі. З гэтага нічым непрыкметнага асяроддзя вылучаецца графіня Хлястова-В. Клебановіч. Магчыма, таму што гэта немаладая жанчына на працягу свайго жыцця была асобай, якая, дзякуючы свайму становішчу ў грамадстве і моцнаму характару, кіравала ўсімі, хто слабейшы за яе. Вылучаецца гераіня В. Клебановіч і сваім уборам. На ёй апранута раскошная двухслойная іскрыстая сукенка шэра-срэбнага колеру, паверх якой апранута беласнежная мехавая накідка. Хаця Хлястова і гаворыць пра свой узрост і скардзіцца на здароўе, яна трымаецца з годнасцю, упэўнена ходзіць па сцэне, як каралева, якой застаецца толькі адно – даваць загады і выносіць прысуды. Хлястова з'яўляецца неад'емнай часткай дабротнага фамусаўскага дома і разам з ім сімвалізуе і парадкі і ўстоі тагачаснага «высокага» свету. Яна ж таксама, як і астатнія, жыве недарэчнымі аповедамі аб жыцці іншых і сумнеўнымі гісторыямі, якія яе захапляюць. Такім чынам, касцюмы ў спектаклі не толькі падкрэсліваюць

характары персанажаў, але і дапаўняць агульнае сцэнаграфічнае рашэнне, узмацняць задуму пастаноўшчыкаў.

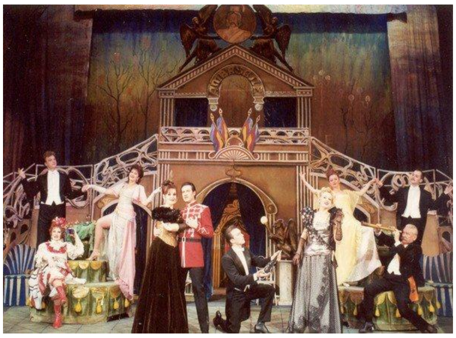
Прааналізаваўшы шэраг работ маладых мастакоў, відавочна, што сучасная беларуская сцэнаграфія пачатку XXI стагоддзя вельмі адрозніваецца, скажам, ад сцэнаграфіі 50, 60–70-х гг. XX стагоддзя. Сёння мы можам гаварыць аб новым інавацыйным этапе афармлення сцэнічнай прасторы. У спектаклях усё часцей з'яўляюцца побач з незвычайнымі маскамі, рэчамі і касцюмамі неверагодныя праекцыі, экраны, канструкцыі. І такі ж непрадказальны мастацкі сінтэз у сцэнаграфічных праектах. У прыкметных сцэнічных пабудовах няцяжка прасачыць, што іх стваральнікі не перакрэсліваюць традыцый айчыннай сцэны, а ўзбагачаюць, творча перапрацоўваюць іх. Адмаўляючы натуралізм, мастакі імкнуцца не толькі да відовішчнасці, без якой нельга ўявіць сучасны тэатр, але, безумоўна, да яркай вобразнасці і філасофскай метафарычнасці. Яны ўсё больш і больш паглыбляюцца ў задуму твора і шукаюць ёй адэкватнае сучаснае сцэнаграфічнае вырашэнне.

Яроміна К. П.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЭВАЛЮЦЫЯ СЦЭНАГРАФІІ АПЕРЭТЫ Ў КАНЦЫ XX – ПАЧАТКУ XXI СТСТ. З ПРАКТЫКІ ТЭАТРАЎ БЕЛАРУСІ

Сучасны музычны тэатр дэманструе ў сваім развіцці дзве супрацьлеглыя тэндэнцыі: з аднаго боку, гэта сталая прыхільнасць да традыцыйнага ўвасаблення музычных пастановак, кансервацыя эстэтыкі і сцэнічнага прачытання пэўных твораў; з другога боку – пераасэнсаванне музычнай класікі і стварэнне на яе аснове арыгінальных рэжысёрскіх інтэрпрэтацый, часам звязаных з першапачатковым аўтарскім сэнсам вельмі апасродкавана. Беларусі музычны тэатр, які можна лічыць часткай сусветнай тэатральнай прасторы, у сваім развіцці ў асноўным прытрымліваецца кансерватыўнай плыні. Аднак, пачынаючы з канца XX ст., на сцэне музычных тэатраў Беларусі з пэўнай перыядычнасцю з'яўляюцца пастаноўкі, якія можна аднесці да эксперыментальных у сэнсе пераадолення традыцыйнага бачання таго ці іншага твора і характэрнай для яго пастановачнай эстэтыкі. Змены ў канцэптуальным бачанні музычных пастановак адбіваюцца на іх сцэнаграфічным рашэнні, якое звяртаецца да пошуку рэлевантных мастацкіх прыёмаў, формаў і сродкаў выразнасці. У розных жанрах музычнага тэатра дадзеная тэндэнцыя праяўляецца неадназначна. Часцей за ўсё рэжысёрскія і сцэнаграфічныя эксперыменты адбываюцца пры пастаноўцы оперы, а класічны балет, наадварот, захоўвае сваю эстэтыку амаль нязменнай. Дастаткова кансерватыўным з'яўляецца і сцэнічнае ўвасабленне класічнай аперэты.

У канцы XX – пачатку XXI стст. пры пастаноўцы аперэты адбываюцца змены, якія праяўляюцца ў паступовай эвалюцыі візуальнага рашэння спектакляў гэтага жанру. Адносна сцэнаграфіі гэты эвалюцыйны працэс можа быць вызначаны, згодна з А. Калеснікавым, як пераход «ад быт і сацыяльнай канкрэтнасці – да метафары і ўмоўнасці; ад павільёна (салона) – да разамкнутай прасторы [3, с. 69]». Падобная тэндэнцыя, вылучаная даследчыкам у дачыненні да сусветнай мастацкай практыкі, праяўляецца ў музычным тэатры Беларусі[1] толькі ў пачатку XXI ст. і з'яўляецца цесна знітаванай з асаблівасцямі рэжысёрскага бачання асобных пастаноўшчыкаў.



«Баядэра», 2005 г.

У сцэнаграфічным рашэнні аперэты ў Беларусі ў канцы XX – пачатку XXI стст. можна прасачыць выразныя этапы падобнага эвалюцыйнага развіцця: ад жыццяпадабенства, эстэтыкі «звышраскошы» і традыцыйнай жывапіснай дэкарацыі праз больш стрыманыя і абагульненыя формы да канструкцыйных рашэнняў, накіраваных на раскрыццё пастановачнай канцэпцыі. У якасці прыкладаў, якія ілюструюць дадзеныя этапы, могуць быць названы наступныя пастаноўкі.

1. «Жывапіснае жыццяпадабенства»: «Вясёлая ўдава» Ф. Легара (1995 г., рэж. М. Дотлібаў, маст. І. Нежны, Т. Тулуб'ева), «Цыганскі барон» І. Штрауса (1997 г., рэж. Б. Лагада, маст. Я. Ждан) і інш.

2. «Атмасферная звышраскоша»: «Баядэра» І. Кальмана (2005 г., рэж. Ю. Дражняк, маст. В. Пермякоў).

3. «Рэжысёрскі канструктывізм»: «Каралева чардаша» / "Сільва» І. Кальмана (2003 г. / 2011 г., рэж. Б. Утораў, маст. Б. Герлаван / рэж. С. Цырук, маст. Т. Каралёва, Т. Каралёва-мал.), «Граф Люксембург» Ф. Легара (2012 г., рэж. С. Цырук, маст. Л. Сідзельнікава, Т. Каралёва-мал.) і інш.

«Каралева чардаша». Эскіз задніка, 2005 г.

Сцэнаграфічнае рашэнне большасці з пастаўленых аперэт (пераважна пастаноўкі 1990-х гг.) можа быць абазначана, як «жывапіснае жыццяпадабенства».

[1] Адзіным профільным музычным тэатрам, які ажыццяўляў у канцы XX – пачатку XXI стст. пастаноўку аперэт, з'яўляецца Беларускі дзяржаўны акадэмічны музычны тэатр.

Асноўнай мэтай мастакоў у афармленні такіх пастановак, як «Марыца» І. Кальмана (1992 г.), «Капялюш Напалеона» О. Штрауса (1996 г.) і вышэй узгаданых, было стварэнне вобраза канкрэтнага месца дзеяння, абумоўленага лібрэта аперэты, а таксама дасягненне суладнасці візуальных і музычных шэрагаў. Для паказу пышных інтэр'ераў / экстэр'ераў, у якіх адбываецца дзеянне аперэты, выкарыстоўвалася форма жывапісна-аб'ёмнай дэкарацыі. Падобныя рашэнні з'яўляліся традыцыйнымі для афармлення аперэты і абумоўленымі адметнасцямі гэтага жанру музычнага тэатра.

На думку такога тэарэтыка і практыка музычнага тэатра, як Я. Акулаў, роля музычнай драматургіі ў класічнай аперэце не меншая, чым у оперы, таму адна з задач мастака – гэта раскрыццё зместу музычных вобразаў сваімі спецыфічнымі сродкамі [1, с. 10–11]. На музыку, як галоўны рухавік дзеяння ў аперэце, праз які раскрываюцца канфлікты і характары, указвала і Л. Жукава [2, с. 4]. Аднак музычны тэкст аперэт, нягледзячы на яго якасць, звычайна мае «аблегчаны» характар і ў вялікай колькасці ўключае ў сябе песенныя і танцавальныя мелодыі [5, с. 10]. Звязана гэта як раз з абмежаваным колам сюжэтаў, характарам канфліктаў і герояў класічнай аперэты, у якой пануе меладрама і камедыя. У нававенскай аперэце ўвогуле можна казаць пра пэўны «стандарт», у тым ліку і адносна пабудовы сюжэта і дзеяння, які, па вызначэнні М. Янкоўскага, уключае ў сябе наступныя кампаненты: любоўную лірыку, «каскад», што вырашаецца танцавальна, і фарсавую буфанаду [7, с. 164]. Асноўны канфлікт звычайна заключаны ў немагчымасці герояў быць разам па сацыяльных прычынах альбо нейкіх іншых абставінах, якія шчасліва вырашаюцца ў фінале, дзякуючы адкрыццю раней невядомых фактаў альбо нечаканым падзеям. Фактычна, усе сюжэты будуюцца па д «Вясёлая ўдава», 1995 г. олькі абставіны і імёны герояў, што абумоўлівае пэўны набор месцаў дзеяння і дзеючых асоб аперэт. Адметнасці сюжэта абумоўліваюць і характар сцэнаграфіі, якая традыцыйна прадстаўляе сабой дэкарацыі месца дзеяння. Прычым адлюстраванне гэтага «месца дзеяння» ў адпаведнасці з пастановачнай традыцыяй падаецца менавіта праз інтэр'еры і экстэр'еры, якія ў пэўнай ступені маюць ананімны характар; дакладна акрэсліць іх прасторава-часавую лакалізацыю складана. Звязана гэта з тым, што ў класічнай аперэце ў значнай колькасці выпадкаў час і месца дзеяння альбо могуць прыблізна супадаць, альбо не з'яўляюцца прынцыповымі, бо асабліва не ўплываюць на развіццё падзей і не характарызуюць герояў. Час і месца – гэта антураж, які служыць, перш за ўсё, стварэнню відовішчнага знешняга вобраза пастаноўкі. У сувязі з гэтым, а таксама абмежаваным наборам тэм і сюжэтаў, дэкарацыі могуць увасабляць бальныя залы, пышныя пакоі, багемныя кабарэ і кафэ, рамантычныя палацы і паркі, якія асабліва не будуць адрозніваццa паміж сабой. Індывідуалізацыі візуальнага вобраза не спрыяе і адсутнасць магчымасці адлюстравання ў ім характарыстыкі герояў, што звязана з тыповасцю апошніх, абумоўленай існуючай сістэмай амплуа. Ступень стандартызацыі сцэнаграфіі аперэты, такім чынам, мае выключны характар, звязаны з пастановачнай традыцыяй. Акрамя таго, аперэта, якая першапачаткова залежыла ад густаў публікі і на іх арыентавалася, павінна прадстаўляць яркае відовішча, прыемнае для вачэй, якое на прымушае глыбока задумвацца, а насіць лёгкі, забаўляльны характар [8, с. VII]. У рэчышчы падобнай эстэтыкі «пышнага відовішча» стваралася і сцэнаграфічнае рашэнне аперэт.

У сцэнаграфіі пералічаных вышэй пастановак усё гэтыя асаблівасці праявіліся вельмі выразна. Дэкарацыя месца дзеяння, зарыентаваная на стварэнне прыемнага візуальнага шэрагу, асновай якой з'яўляюцца жывапісныя элементы, дапоўненыя па неабходнасці станкамі, у асноўным толькі маркіруе часава-прасторавую лакалізацыю герояў, не ўтрымліваючы ў большасці выпадкаў ні іх сацыяльнай, ні псіхалагічнай характарыстыкі, а ступень узаемадзеяння з музыкай у асноўным зводзіцца да непярэчання сцэнаграфічных вобразаў музычным. Такім чынам, у сцэнаграфіі аперэты ў 1990-я гг. дамінуе ілюстрацыйнасць і схільнасць да максімальнага ўзмацнення выяўленчай кампаненты.

Сітуацыя змяняецца ў 2000-я – пачатку 2010-х гг., калі на змену абавязковай жывапіснасці і шыкоўнасці ў сцэнаграфіі прыходзіць большая канцэптуальнасць і стрыманасць, абумоўленая імкненнем рэжысёраў да перасэнсавання класічных твораў, што выражалася ў напісанні новых рэдакцый лібрэта, стварэння больш дынамічных пастановак, якія б арганічна спалучалі музыку, вакал і выразную рэжысуру, акцёрскую ігру. Гэта паўплывала на з'яўленне сцэнаграфічных прац, у якіх захоўваецца і паказ месца дзеяння, і пэўная музычнасць, але ўзмацняецца ўмоўнасць і стылізацыя, адбываецца паступовае адмаўленне ад выкарыстання жывапісу, як галоўнага выразнага сродку, назіраецца большая строгасць, зварот да метафары. Галоўным робіцца стварэнне такога мастацкага вобраза, які б раскрываў пастановачную канцэпцыю спектакля, а не дакладна аднаўляў месца дзеяння і ўражваў гледача раскошай.

Пераходнай да падобнага «рэжысёрскага канструктывізму» з'яўляецца сцэнаграфія В. Пермякова да «Баядэры» І. Кальмана. Ёй, як і працам папярэдняга этапу, была ўласціва ілюстрацыйнасць і імкненне да шыкоўнасці, характэрнае для пастановачнай эстэтыкі аперэты. Аднак пры стварэнні яркага вобраза еўрапейскага ўяўлення аб Усходзе, пабудаванага на стылізацыі і выкарыстанні аб'ёмных элементаў, драпіровак, аплікацыі, пазнавальных прадметаў антуражу, месца дзеяння ў «Баядэры» абазначаецца ўжо дастаткова ўмоўна, адсутнічаюць жывапісныя, у прамым сэнсе, элементы, галоўным робіцца перадача атмасферы, а неабходная музычнасць дасягаецца пры дапамозе мастацкага асвятлення.

Пры знешнім падабенстве да «Баядэры» (выкарыстанне драпіровак, пэўная ўмоўнасць абазначэння месцаў дзеяння і атмасфернасць) сцэнаграфія Б. Герлавана да «Каралевы чардаша» («Сільвы») І. Кальмана (2003 г., рэжысёр Б. Утораў) тым не менш сімвалізуе сабой пераход да новага этапу ў развіцці сцэнаграфіі аперэты. Абумоўлена гэта як асобай самога мастака, так і рэжысёрскай канцэпцыяй Б. Уторава. Яго пастаноўка ўтрымлівала завостраныя сюжэтныя сітуацыі і праз паказ двух жаночых лёсаў (Цэцыліі і Сільвы) звярталася да фундаментальных

пытаннях аб жыццёвых каштоўнасцях, адрознівалася «інтэлігентнасцю і стрыманасцю» [4, 6].

«Граф Люксембург». Эскіз дэкарацый,

У афармленні Б. Герлаван звярнуўся да дастаткова простых, але 2012 г.эфектыўных прыёмаў, пабудаваўшы сцэнаграфічны вобраз спектакля на выкарыстанні разнастайных драпіровак, якія змянялі месца дзеяння, канфігурацыю сцэнічнай прасторы, былі колеравым акцэнтам, і невысокага подыума-станка. Як метафарычны складнік сцэнаграфіі выступаў жывапісны заднік з выявай райскага сада, дзе Ева спакушала Адама. Гэты матыў, як матыў вечнай спакусы чалавека матэрыяльнымі каштоўнасцямі і спакушэння мужчыны жанчынай, зніто́ўваў на візуальным узроўні лёсы і асобы Цэцыліі і Сільвы, раскрываў ідэю спектакля.

У канцэптуальным ключы вырашана была і пастаноўка «Сільвы» у 2011 г. С. Цырук. Рэжысёр са сваім адметным стылем і схільнасцю да актуалізацыі класічных твораў, выкарыстання прыёмаў рэтраспектывізму, С. Цырук стварыла аўтарскую рэдакцыю лібрэта, падпарадкаваную яе бачанню «Сільвы», як гісторыі пра гульню ў каханне. Свет тэатральнага закулісся, дзе губляюцца межы паміж ігрой і рэальнасцю, робіцца той рэчаіснасцю, у якой існуюць героі пастаноўкі. У адпаведнасці з гэтай канцэпцыяй, мастачка Т. Каралёва стварае і сцэнаграфію. Станок, які ўвасабляе тэатральныя падмосткі, з'яўляецца цэнтральным вобразам пастаноўкі. Героі амаль увесь час знаходзяцца на ім і цяжка зразумець ці гульня ўсё, што яны робяць і кажуць, ці сапраўдныя пачуцці. Акрамя таго на задніку гледачы перыядычна бачаць поўную залу – адлюстраванне сябе, што ўзмацняе ілюзію тэатра ў тэатры. Музычнасць, у яе традыцыйным разуменні, сцэнаграфіі «Сільвы» не ўласціва. На сцэне пануе манахромнасць чорных сукнаў і металу станка, які арнаментуецца яркімі касцюмамі, а неабходныя акцэнты расстаўляюцца асвятленнем. «Сільва» ў пастаноўцы С. Цырук і сцэнаграфіі Т. Каралёвай дэманструе ўласцівыя іх сумесным працам адметнасці візуальнага вобраза спектакля: манахромнасць уласна дэкарацый, як правіла металічных, зарыентаваных з аднаго боку на функцыянальную арганізацыю прасторы, а з другога боку – на вобразнае выяўленне рэжысёрскага пасылу-канцэпцыі, і яркасць касцюмаў.

Блізкая эстэтыка з папраўкай на індывідуальнасць мастачкі Л. Сідзельнікавай вызначае і сцэнаграфію «Графа Люксембурга» Ф. Легара, пастаўленага С. Цырук у 2012 г. Рэжысёр перапрацоўвае лібрэта і адным з галоўных матываў пастаноўкі робіць матыў карнавалу, буфанады. Спектакль не валодае той роўнасцю, якая вызначала «Сільву» ў сэнсе выразнасці канцэпцыі і вытрыманасці рэжысуры, таму і сцэнаграфічны вобраз атрымаўся больш ілюстрацыйным. Л. Сідзельнікава стварае прывабны рамантычны вобраз Парыжа, дакладней – скляпка, прытулку багемы, які пераўтвараецца ў грымёрку актрысы альбо гарадскую вуліцу, дзякуючы выкарыстанню двухузроўневага станка, дапоўненага ліхтарамі і жывапіснай праекцыяй горада на задніку. Праекцыя, як і мяккі залацісты каларыт, падтрыманы касцюмамі (Т. Каралёва-мал.), з'яўляюцца своеасаблівым адпаведнікам музыцы, а пэўны сімвалізм жывапісных пано, выкарыстаных у афармленні, агульнае гучанне вобраза – рэжысуры.

Прааналізаваныя прыклады дэманструюць паступовую эвалюцыю сцэнаграфіі аперэты і пераадоленне пастановачнай традыцыі ў яе афармленні. Гэта праяўляецца ў звароце да метафарычнай вобразнасці, зменах форм сцэнаграфіі. Калі ў 1990-я гг. на сцэне пануе жывапісна-аб'ёмная дэкарацыя, зарыентаванае на стварэнне пышнага вобраза месца дзеяння, то ў 2000-я гг. сцэнаграфія робіцца больш стрыманай, канструкцыйнай, набывае атмасфернае гучанне, жывапіс у ёй фактычна не ўжываецца. У асобных выпадках ён замяняецца банэрным друкам, праекцыяй, як яго танным аналагам, альбо выкарыстаннем выразных магчымасцяў мастацкага асвятлення. Падобныя «эвалюцыйныя працэсы» звязаны з успрыняццем і засваеннем беларускім музычным тэатрам сусветнага мастацкага вопыту і з'яўленнем арыгінальных рэжысёрскіх інтэрпрэтацый класічных твораў, арыентацыяй мастакоў у першую чаргу на пастановачную канцэпцыю спектакля, а не знешнюю эфектнасць яго візуальнага боку.

ЛІТАРАТУРА

1. Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов. – М. : Всерос. театр. о-во, 1978. – 455 с.
2. Жукова, Л. Л. В мире оперетты / Л. Л. Жукова. – М. : Знание, 1976. – 112 с.
3. Колесников, А. Франц Легар под открытым небом. Проблемы сценического пространства и декорационного искусства в интерпретации классика нововенской оперетты / А. Колесников // Сцена. – 2014. – № 3. – С. 66–69.
4. Лысенко, З. На сцене – героини Кальмана / З. Лысенко // 7 дней. – 2003. – 14 июня. – С. 10.
5. Михеева, Л. В. В мире оперетты / Л. Михеева, А. Орелович. – М. ; Л. : «Сов. композитор». Ленингр. отд-ние, 1977. – 383 с.
6. Цветкова, Г. Сколько подданных у "Королевы чардаша"? / Г. Цветкова // Вечерний Минск. – 2003. – 10 июня. – С. 3.
7. Янковский, М. О. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР / М. О. Янковский. – Л. – М. : «Искусство», 1937. – 456 с.
8. Traubner, Richard. Operetta. A Theatrical History / Richard Traubner. – New York – London : Routlege, 2003. – 472 p.

ПАДСЕКЦЫЯ ЭКРАННАГА МАСТАЦТВА

Архангородская А. В.
(Республика Украина, г. Киев)

ПРОБЛЕМЫ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ КИНОМУЗЫКИ В ИСТОРИИ И ТЕОРИИ КИНО

В теоретических разработках, посвященных процессу формирования киноискусства, встречаются довольно разноречивые точки зрения, но большинство теоретиков кино, искусствоведов и музыкантов – за исключением тех, чья критика не пришла к объективному умозаключению (например, Г. Эйслер, Р. Ингарден), кино рассматривают «как новый самостоятельный вид, представляющий синтез многих искусств» [1, с. 39].

Музыка – самое абстрактное из существующих искусств. В онтологическом аспекте музыку характеризуют как искусство звуковое, развивающееся во времени, процессуально-динамическое.

Киномузыка, являясь компонентом синтетического вида искусства, сама по себе представляет определённую художественную ценность. Своим «голосом» музыка входит в общую структуру кинопроизведения: соединяет чередующиеся эпизоды фильма, играет определённую композиционную роль (лаконичность, ёмкость, обобщённость смысла), соответствующую движению киноизображения. Заимствуя от автономной музыки все известные элементы, составляющие её академические понятия о «музыкальной форме», киномузыка пользуется этими элементами иначе – пропадает необходимость продолжительности, целостности и законченности формы. «Драматургическое единство, которому должны подчиняться музыкальные средства, уничтожает в фильме непрерывность музыкального развития и, по существу, субстанциональное единство» [1, с. 299]. Довольно исчерпывающие, неоспоримые понятия о форме киномузыки предлагает Зофья Лиса [1], из чего можно сделать заключение, что во всяческих сравнениях форм киномузыки с формами автономной музыки пропадает смысл, поскольку киномузыка отбирает необходимые элементы академически сложившихся музыкальных форм и использует их в кинематографической соподчинённости к другим элементам фильма. С одной стороны, киномузыка освобождается от рамок, диктуемых схоластическими понятиями о музыкальной форме, с другой – становится зависимой от видеоряда, и «диктатором» формы становятся изображение вместе с другими элементами кинополотна. Её главное отличие – это прерывность, нарушенная целостность (зритель не может прослушать в фильме симфонию от начала до конца), а также стилистическая разнородность.

Тем не менее, киномузыка постепенно завоёвывает восприятие слушателей и обретает право на самостоятельное существование, превращаясь в саундтреки, которые можно прослушать на аудио-носителе вне зависимости от фильма. Яркость музыкальной темы – главный принцип киномузыки. «Музыкальная тема – результат необычайной концентрации мысли, единство, сотканное из синтеза многих элементов. По характеру и эмоционально-образному содержанию это – явление, не обязательно однородное. Тема может строиться на внутренних контрастах, включать в себя выражение силы и слабости, твердости и смятения; подчиняясь музыкальному закону развития во времени – воплощать чувство в его движении или отражать возникновение и разрешение конфликта» [2, с. 44].

Роль музыки в кино тесно пересекается с её функциональностью, поэтому иногда эти понятия могут быть взаимозаменяемыми. В анализируемых фильмах можно поставить вопрос: либо – какую *роль*, либо – какую *функцию* выполняет музыка в определённый момент. Ответ, касающийся конкретного локального фрагмента, будет одним и тем же. Роль музыки в фильме можно трактовать также как расширение границ чистой функциональности. К примеру, ставя глобальную задачу: какую роль киномузыка играет в различных кинонаправлениях, как видоизменяется роль киномузыки и почему в таком случае конкретные функции музыки возникают в тот или иной период. Здесь речь пойдёт о роли музыки в кино в общекультурном аспекте, который будет в себе содержать многочисленные влияния, подоплёки, исторические предпосылки, влияющие, в первую очередь, на роль киномузыки, а вследствие этого на её функции.

Неудивительно, что теоретическое научное осмысление киноискусства возникло практически с момента появления первых Немых фильмов, и шло в ногу с его формированием и развитием. Многолетние споры о том, что факт появления музыки в кино ознаменовал гибель Великого Немого, разоблачен многими киноведами, в том числе и американским музыковедом Дж. Вержбицки в книге «Киномузыка. История» [3], изданной на английском языке в 2009 году. Исследователи утверждают, что музыка в кино не явилась неожиданно и случайно. Во время использования музыки в целях уменьшения слышимости треска проекционного аппарата, казалось бы, игра тапёра имела практическую задачу, но в действительности с изобретением звукоизолирующей кинобудки такое несправедливое отношение к музыке было опровергнуто. Присутствие музыкального ряда интерпретируется как психологическая необходимость (потребность «добавить «теплоты» в изображение на экране, которое, в свою очередь, представлялось «бестелесными» и «призрачными» картинками) – чтобы в мелодраме, например, усилить эмоции, подчеркнуть кульминацию инструментальным сопровождением. Все эти объяснения возникли для быстрого и лёгкого понимания происхождения музыки в кинофильмах, но достоверными они являются только в ограниченной мере.

История возникновения и формирования драматургических функций киномузыки прошла несколько этапов, начиная с появления звукового кино до наших дней: от противоречивых заявлений о роли и месте музыки в кино до основательного выявления и определения мно-

жества её функций и их важной роли в эстетике фильма. Труды кинотеоретиков и музыковедов, в которых изучается путь формирования функций музыки в кино, представляют возможность проследить процесс их становления и закрепления, а также, исходя из меняющихся с каждым днём кинематографических решений к настоящему времени, поставить новые вопросы и задачи исследования киномузыки, требующие рассмотрения с точки зрения современной ситуации в кино и возникающих в нём новых технологических методов при его сотворении.

ЛИТЕРАТУРА

1. 1. Лисса, З. Эстетика киномузыки / Зофья Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 495 с.
2. 2. Фрид, Э. Музыка в советском кино / Э. Фрид. – Л. : Музыка, 1967. – 200 с.
3. 3.Wierzbicki, J. Film music. A history / J. Wierzbicki. – New York. : Routledge, 2008. – 328 p.

Безручко А. В.

(Республика Украина, г. Киев)

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛЕГЕНДАРНОГО ПАРТИЗАНСКОГО ГЕНЕРАЛА, ГЕРОЯ СОВЕТСКОГО СОЮЗА П. П. ВЕРШИГОРЫ

Отечественными киноведами не достаточно изучена кинематографическая и педагогическая деятельность известного советского писателя, историка, режиссера кино и театра, военного и общественного деятеля, генерала-майора, лауреата Государственной премии СССР (1947), Героя Советского Союза Петра Петровича Вершигоры (3.05.1905, с. Севериновка, Рыбоводческого р-на, Молдова – 27.03.1963, Москва), который известен не только своими литературными и экранными работами, педагогической деятельностью, но и личной храбростью и организаторским талантом во время Великой Отечественной войны. Так, например, под его руководством Первая Украинская партизанская дивизия им. С. А. Ковпака осуществила успешный боевой рейд в Белоруссию (район Беловежской Пущи, Гродно и т. д.).

Петр Вершигора рано потерял родителей, зарабатывал на жизнь батрачеством. Однако, невзирая на все неурядицы, всегда находил время на творчество. В 1927–1929 годах талантливый юноша учился на режиссерском факультете Одесского музыкально-драматического института им. Бетховена, после окончания которого на протяжении года работал актером, помощником режиссера и ассистентом в Одесском театре Революции.

В 1930 году Петр Вершигора поступил в только что созданный Киевский государственный институт кинематографии (КГИК) в совместную группу сценаристов и режиссеров кино. Вершигора был достаточно активным студентом: участвовал в студенческом походе к А. П. Довженко с целью его привлечения к преподаванию в КГИКе; общих преподавательско-студенческих совещаниях относительно учебных программ [7, с. 699].

Во время зимних каникул 1931 года (январе-феврале) Петр Вершигора ездил с так называемым «культэшелоном» Киевского киноинститута на Донбасс в г. Сталино (теперь г. Доне, – *прим. А. Б.*), где будущих режиссеров, операторов и сценаристов «рабочие радостно встретили. Трамвайщики подали вагоны и привезли культэшелоновцев от вокзала к городу. Теперь вся бригада распределена на группы и послана на шахты трудиться» [4]. Согласно материалам этой статьи Вершигора занимался культпрофработой на Сталинском заводе.

Что делали студенты Киевского киноинститута поможет понять рапорт их бригадира Шевченко: «Большую работу провели в отрасли ликбеза (ликвидации безграмотности, – *прим. А. Б.*), организовали карнавалы для борьбы с прогульщиками и летунами за контракцией рабочих до конца пятилетка. На Смолянке организовали сценарный кружок, фото бригады. Организовали 3 фотокружка. Выпустили 3 фотогазеты, в которых освещали жизнь и быт рабочих Сталинщины. Выпустили фотогазету для ОДСФК (Общество друзей советского фото и кинематографа, – *прим. А. Б.*). Перед отъездом сделали альбом для Сталинского Горпромсовета, в котором освещали работу всего Киевского культэшелона и достижение Сталинщины в социалистическом строительстве» [9].

Это было полностью в духе того времени, когда даже во время каникул дирекция КГИКа призывала студентов в ряды «активных строителей кино», которые «в разных индустриальных пунктах Украины вербуют в институты, техникумы и рабфаки» [2]. Один из преподавателей Киевского института Сопелкин на страницах газеты «Кинокадры» детально объяснял студентам КГИКа и рабфака (рабочего факультета завода «Ленинская кузня», который некоторое время функционировал при институте), что во время зимних каникул нужно не только отдохнуть, но и заняться общественной работой. Каждый студент, по его словам, «должен участвовать в общественной работе в той местности, где он будет, а для этого непременно надо: партийцам связаться с партячейками, комсомольцам – с ячейками КСМ, другим студентам – с профсоюзными и общественными организациями, чтобы получить от них конкретные нагрузки, задание ли для их работы, и, возвращаясь в институт, непременно взять справку о выполненной работе» [5].

Вершигора вместе с другими студентами, членами бригады «культкультурэшелона» активно выполнял эти наставления: «Бригада взяла за основу несколько маршрутов – культэстафеты, которые выполнила удовлетворительно. Например, из маршрута – культработа на службе промфинплана, мы сделали 54 доклада о постановлении декабрьского Пленума ЦК КП (б) У про уголь, об итогах второго года пятилетки. Далее, организовали ряд курсов повышения квалификации, украиноведения, организовали суды над прогульщиками» [9].

В конце каникул Петр Вершигора решил оставить учебу и стать режиссером и актером в созданном в г. Сталино Вседонбасском театре рабочей молодежи, в котором поработал полтора года.

Это не было одиночным явлением. Так, например, приблизительно в это же время студент Игорь Савченко бросил обучение в Ленинградском институте сценических искусств (в мастерской Леонида Сергеевича Вивьена) и начал работать в Бакинском Театре рабочей молодежи (ТРАМ). Тем не менее, в будущем Игорь Андреевич Савченко стал известным советским кинорежиссе-

ром, педагогом ВГИКа, лауреатом трех Государственных (Сталинских) премий.

С 1932 до 1934 года Петр Вершигора работал в ТРАМах г. Ижевска и г. Горького (Нижний Новгород), где осуществил ряд театральных постановок: «Поднятая целина» М. Шолохова, «Платон Кречет» А. Корнийчука, «Бунит – крепи!» Бондаровского и т. д.

Приобретенные знания Петр Вершигора щедро передавал молодым режиссерам. Так, например, в 1934–1935 гг. читал лекции и вел курс режиссуры на молдавском факультете Одесского театрального училища. Вместе с учениками и единомышленниками Петр Вершигора организовал первый Молдавский театр «Костек». В будущем студенты П. П. Вершигоры стали известными молдавскими театральными деятелями.

В 1934 году в Советском Союзе произошла очередная реформа кинообразования, в результате которой попасть на режиссерский факультет (типа Академии) ВГИКа (г. Москва) могли только самые лучшие молодые режиссеры, которые уже имели опыт творческой работы. Одним из немногих счастливчиков второго набора 1936 года был Петр Вершигора. Вместе с другими студентами-«академиками» он слушал лекции С. М. Эйзенштейна и других ведущих советских кинорежиссеров-педагогов, проходил практику на Одесской кинофабрике.

После окончания Академии ВГИК Петр Вершигора попал на Киевскую киностудию художественных фильмов, где стал учеником (режиссером-лаборантом) А. Довженко в Режиссерской лаборатории при Киевской кинофабрике (РЛККФ). Как вспоминала жена одного из режиссеров-лаборантов Неонила Францева, которая вместе с мужем в тридцатые годы работала на кинофабрике, П. Вершигора, «посещал режиссерскую лабораторию только в свободное от съемок время, однако с А. П. Довженко общался постоянно, прислушиваясь к тем советам наставника, которые расширяли и углубляли мастерство режиссера-дебютанта» [6].

Известный украинский художник театра и кино К. Бобровников, описывая группу молодых режиссеров (Николай Красий, Григорий Липшиц, Виктор Иванов), которые пришли на Киевскую студию в 1938 году, Петра Вершигору охарактеризовал как стыдливого молодого человека, похожего на Чехова [1, с. 39].

Один из молодых режиссеров, упоминавшийся К. Бобровниковым, Виктор Иванов, прославившийся в будущем фильмом «За двумя зайцами», описал своего друга Петра Вершигору следующим образом: «Мне нравились и его доброжелательная улыбка ребенка, и остроумие, и практический ум, и умение находить, может, не всегда единственно правильный, но молниеносный выход из любой жизненной ситуации» [3, с. 2].

На Киевской киностудии Петр Вершигора решил не ожидать сценария художественного фильма, который стал бы его дипломной работой, а по совету руководителя режиссерской лаборатории Александра Довженко, где Вершигора также учился, снял несколько короткометражных научно-художественных и документальных фильмов: «Колхоз им. Сталина», «Свекла», «Комплексная механизация», «Советская Молдавия».

По словам В. Иванова: «За то, что Вершигора первым среди нас начал снимать несколько научно-популярных лент (о виноградарях, хлеборобах, трактористах и др.) его, шутя называли «многостаночником» [3, с. 2].

Под руководством А. П. Довженко Вершигора писал сценарии художественных фильмов для собственного запуска, которые не сохранились во время войны. На пути планов молодого кинорежиссера стала Великая Отечественная война, которую Петр Вершигора встретил вместе со своим товарищем, молодым режиссером Виктором Ивановым на крыше первого павильона: «На четвертый день войны мы с Петром несли вахту в одной из башен киностудии – на крыше большого павильона. В девять часов утра в небе появились двадцать черных «юнкерсов» [3, с. 2].

Вскоре П. Вершигора, как и его друзья-режиссеры по Киевской киностудии В. Иванов, Т. Левчук, М. Винярский, Г. Липшиц и другие, пошел добровольцем в ряды Красной армии, где за короткий срок прошел путь от командира взвода до командира батальона. Во время ожесточенных боев первого периода войны Петро Вершигора был ранен, а после лечения в госпитале, возглавлял бригаду кинофотокорреспондентов. С апреля до июня 1942 года учился на курсах разведчиков при Разведывательном отделе Брянского фронта, после успешного окончания которого был заброшен в тыл к немцам для организации разведывательной работы. В сентябре 1942 г. П. Вершигора был направлен в партизанское соединение С. Ковпака, в котором был зам. командира по разведке. После отзыва С. А. Ковпака на «большую землю», П. П. Вершигора возглавил Первую Украинскую партизанскую дивизию им. С. А. Ковпака, которая под его руководством осуществила два рейда – в Польшу и районы Западной Белоруссии (Беловежская Пуща, Гродно) – так называемый «Неманский рейд».

Из довоенных друзей П. Вершигоры никто не мог подумать, что из стыдливого юноши получится мужественный воин, а тем более генерал. «Помнится в один из вечеров после того, как в газетах появилось сообщение о присвоении в Красной Армии генеральских званий, дружная компания за бутылкой любимого «Кахетинского № 8» решала, каким генералом мог бы стать каждый из собравшихся, – ведь генералы бывают разные (кроме боевого, есть свадебный, паркетный шаркун, штабист, вешатель). – вспоминал К. Бобровников. – Дойдя до всегда скромно сидящего Вершигоры, все единодушно решили: «А из тебя, Петя, никакого генерала никогда не выйдет». Кого мог предусмотреть, что он-то и станет настоящим генералом и Героем Советского Союза» [1, с. 39–40].

Кроме звания Героя П. П. Вершигора был награжден многими боевыми наградами, среди которых: два ордена Ленина, Красного Знамени, «Богдана Хмельницкого» I степени, медалью «Партизан Отечественной войны 1 степени» и т. д.

Во время войны А. П. Довженко писал своему ученику по Режиссерской лаборатории на Киевской кинофабрике Петру Вершигоре: «Пишите как можно больше… Помните – Ковпак должен остаться в искусстве и в истории Украины. Я думаю, пройдет война, и мы создадим о нем и о Вас картину» [8, с. 1].

Написать сценарий кинофильма для Вершигоры не было проблемой, ведь этому его учили в РА ВГИКа, а во время учебы в РЛККФ Петр Вершигора написал повесть

«Чоколтан», несколько рассказов и пьесу о Хотинском восстания «Дуб Котовского».

После войны П. П. Вершигора пытался вернуться в кинематограф: по его сценарию «Люди с чистой совестью», базировавшемуся на собственной книге, получившей Государственную (Сталинскую) премию, известный российский актер и режиссер Б. Дмоховский, начал снимать одноименный фильм, на съемках которого должно было проходить обучение Школы киноактеров при Киевской киностудии художественных фильмов.

В силу разных причин, которые будут детально проанализированы в следующих статьях, фильм был остановлен. Тем не менее, работа Школы киноактеров была завершена, правда не совсем так, как её задумывали педагоги. К сожалению, неудачей закончились попытки постановки других сценариев Вершигоры.

Наиболее плодотворной была литературная деятельность П. П. Вершигоры: он автор документально-беллетристических произведений о партизанах: «Люди с чистой совестью» (1946; Государственная (Сталинская) премия СССР, 1947), «Карпатский рейд» (1950), «Рейд на Сан и Вислу» (1959). В 1960-ом опубликовал сборник рассказов «Иван-герой», роман «Дом родной» (1962). Автор книги по истории партизанского движения «Военное творчество народных масс» (1961), соавтор работы «Партизанские рейды» (1962).

П. П. Вершигора сочетал писательскую, общественную и педагогическую деятельность – преподавал в Академии Генерального Штаба СССР.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровников Кирилл Викторович. Воспоминания, апрель 1997 г. // Музей национальной киностудии художественных фильмов им. Александра Довженко. – Фонд Бобровникова К. В.

2. Дирекція. Закликати робітника-ударника до лав активних будівників кіно // Кінокадри (Київ). – 1932. – 3 серпня.

3. Иванов Виктор. Феномен Петра Вершигоры. Интервью брал и записал Кость Прохоренко, 23 декабря 1979 г. // Музей национальной киностудии художественных фильмов им. Александра Довженко. – Фонд Вершигоры П. П.

4. Наша бригада з Донбасу рапортує : [ред. ст.] // Кінокадри (Київ). – 1931. – 1 лютого.

5. Сопелкін. Раціонально використати відпустку // Кінокадри (Київ). – 1931. – 19 червня.

6. Францева Неоніла. Доля однієї школи // Новини кіноекрана (Київ). – 1991. – № 7. – С. 2.

7. Центральный государственный архив высших органов власти и управления Украины (ЦГАВО Украины, укр. – Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (ЦДАВО України)). – Ф. 1238. – Оп. 1. – Дело. 196.

8. Центральный государственный архив-музей литературы и искусств Украины (ЦГАМЛИ Украины, укр. – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ України)). – Ф. 349. – Оп. 1. – Дело. 476.

9. Шевченко, В. Завдання виконали. Рапорт бригади, що повернулася з Донбасу // Кінокадри (Київ). – 1931. – 14 лютого.

Белоокая М. А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОТРАЖЕНИЕ СОБЫТИЙ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В БЕЛОРУССКОЙ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЕ

Первая мировая война явилась одной из самых страшных катастроф начала XX века. Чудовищный по своим масштабам, жертвам и разрушениям военный конфликт в той или иной степени затронул судьбы миллионов людей. Первая мировая повлекла за собой череду трагических событий, которые коренным образом изменили историю человечества. Для правящих кругов противоборствующих государств результаты войны оказались совершенно непредсказуемыми. Прекратили свое существование несколько мощных государств, в том числе и Российская империя, в состав которой в то время входили белорусские земли.

Масштабные мировые катастрофы, в том числе и военные, всегда привлекали внимание кинематографистов благодаря возможности их зрелищного воплощения на экране. К тому же, в подобных исключительных обстоятельствах, в силу того, что люди в них, как правило, поставлены в невыносимо сложные условия, значительно расширяются и способы изображения человеческих характеров, их взаимодействия и противостояния.

Идеологические каноны, существовавшие в годы советской власти, диктовали кинематографу, в том числе и белорусскому, специфические условия трактовки исторических явлений и фактов. В Советском Союзе и, соответственно, в Беларуси, тема Первой мировой намеренно игнорировалась и замалчивалась. Существовало несколько незыблемых постулатов, получивших яркое экранное воплощение в белорусском кинематографе (бедственное, катастрофическое положение народа, особенно крестьянства; необходимость и оправданность классовой борьбы; глубочайшее неуважение и даже ненависть к правящим кругам). Такие образы мира нередко подкреплялись подлинными историческими фактами, умело интерпретированными. Все, что не вписывалось в большевистскую концепцию исторического прошлого, отрицалось и игнорировалось. Касалось это и событий Первой мировой войны, которая традиционно преподносилась в советской историографии как война «несправедливая», империалистическая, противоречащая интересам «трудового народа». Вследствие этого в белорусской экранный культуре Первой мировой войне уделялось значительно меньше внимания, чем событиям Второй мировой, в то время как данный исторический период представляется крайне важным для нашей страны, поскольку в его хронологических рамках во многом определялась судьба Беларуси как самостоятельной республики.

В том или ином виде события Первой мировой войны или ее последствий возникают практически в любой картине, посвященной знаковым для советского периода событиям – гражданской войне и революциям 1917 года. Уже в первом игровом белорусском фильме «Лесная быль», поставленном по повести М. Чарота «Свинопас» (1926, авторы сценария М. Чарот и Ю. Тарич, режиссер Ю. Тарич, оператор Д. Шлюглейт, художник Е. Иванов-Барков) снимались подлинные участники

Первой мировой войны – Алесь Червяков, Язэп Адамович и Вильгельм Кнорин, которые занимали ключевые посты в правительстве республики.

Пространство первого звукового игрового фильма белорусского кинематографа «Первый взвод» (1932, режиссер В. Корш-Саблин, автор сценария Б. Бродянский, композитор И. Дунаевский) включает в себя судьбоносные и трагические события истории – Первая мировая война, свержение императора, революция, захват власти большевиками.

Несмотря на явно пропагандистский характер картины «Первый взвод», она основана на подлинных исторических фактах. В частности, в фильме отражено реально существовавшее крайнее нежелание простых солдат участвовать в войне, непопулярность в обществе императора и государственной власти в целом, неуважение к ним (в фильме это демонстрируется в сценах игр солдат с собакой, которую они наряжают в военную форму), плохое снабжение русской армии (поставка на фронт неисправных противогазов), братание на фронте с солдатами противника, ликование в среде солдат, которое вызвала весть об отречении царя от престола: «Воля! Цара няма!». Имела место и показанная в фильме, воцарившаяся после революции «демократия» в армии, вылившаяся в конце концов в полную анархию, когда общим голосованием солдаты решали: «Наступать аль нет?».

В фильме предпринята попытка показать расстановку сил накануне революции и сразу после нее, создать образы непримиримых классовых врагов – как «угнетателей», так и «угнетенных». Поручик Николай (Михаил Царев) и его сестра Алеся (Галина Кравченко) – обладатели огромного поместья – однозначно «контрреволюционно» настроенные персонажи, чьи характеры и убеждения остаются неизменными на протяжении всего фильма. Так же стойко придерживается своих идей и «борец за классовую справедливость», представитель самого «прогрессивного» класса – пролетариата – слесарь Макар Бобрик (Борис Бабочкин). Его устремления разделяют оказавшиеся вместе с ним в окопах Первой мировой крестьянин Алесь (Леонид Кмит) и рабочий Давид Шапиро (Давид Гутман). Единственный, чьи взгляды в картине претерпевают изменения – бывший агроном, прапорщик Михась Великанов (Федор Никитин). Это интеллигентный, образованный, сочувствующий «угнетенным» человек, понимающий, что «система прогнила», что срочно необходима аграрная реформа, которая бы облегчила жизнь крестьян. Он сочувствует Макару Бобрику, избитому на манифестации. На фронте стремится облегчить участь солдат, относится к ним с уважением, демонстрирует свою лояльность и расположение. С воодушевлением и радостью принимает весть о свержении царя и об установлении в стране власти Временного правительства. Но далее он начинает вести себя недопустимо с точки зрения большевиков – призывает солдат продолжать войну («Белорусские наши нивы сечет немецкий топор»). После переворота, когда власть захватили большевистские Советы рабочих, крестьянских и солдатских депутатов, Великанов, как и большинство здравомыслящих людей, пораженных масштабами закипающего в стране беспощадного бунта, меняет свои убеждения. Это соответствует историческим фактам – радикальную позицию большевиков, стремившихся к единоличному захвату власти, действительно категорически не принимали представители других партий и люди демократических убеждений. В фильме из человека, близкого по взглядам большевикам, Великанов становится их ярым противником и, соответственно, демонстрирует непривлекательные черты своего характера.

История «перерождения» Великанова отражает веяния того времени – необходимо было оправдать борьбу большевиков с политическими противниками, которая ко времени выхода фильма была уже широко развернута. Силы, выступившие вместе с большевиками против царизма, и, вольно или невольно, позволившие им захватить власть, должны были кануть в небытие. А их гибель необходимо было оправдать. Эту задачу выполняет, в том числе, и фильм. Образ Михася Великанова, якобы «предавшего» интересы рабочего класса, с оружием в руках выступавшего против революционеров, призван был показать «подлинную» сущность политических оппонентов большевиков.

В современном белорусском игровом кино крайне редко появляются картины, посвященные событиям начала XX века. Часто правильному, адекватному осознанию исторического прошлого мешает именно его визуальный образ, созданный и многократно воспроизведенный в экранных произведениях. В настоящее время, благодаря значительной временной дистанции, отделяющей нас от интерпретируемых в экранных произведениях событий, можно проанализировать особенности трактовки исторических реалий, воплощенных в экранной культуре.

Процессы, связанные с первой мировой войной, революциями 1917 года, становлением советской власти в Беларуси, новые, неизвестные факты об этих событиях отражаются в документальных картинах цикла «Обратный отсчет» производства компании «Мастерская Владимира Бокуна». Практически всегда темы «Обратного отсчета» связаны с малоизвестными, неизученными или мифологизированными событиями белорусской истории.

При создании документальных фильмов цикла «Обратный отсчет» используются драматургические приемы, характерные для игрового кино, много внимания уделяется логике киноповествования, интриге, занимательности сюжета. Фильмы цикла включают в себя интервью с экспертами, участниками и свидетелями событий, графику, постановочные съемки. В качестве экспертов приглашаются белорусские исследователи, работники архивов, историки, ученые. Привлекаются уникальные документальные свидетельства, редкие кадры кинохроники из архивов.

Фильмы проекта «Обратный отсчет» «Крушение империи. Последняя столица» и «Крушение империи. Заговор генералов» (режиссер Андрей Лескин) рассматривают трагические и драматические реалии Первой мировой, которые разворачивались на белорусской земле, прежде всего в Могилеве. Именно в этом городе располагалась Ставка верховного главнокомандующего российской армии. С переносом Ставки из Барановичей в Могилев, этот город стал третьим, после Петрограда и Москвы, важнейшим центром Российской империи – военной столицей страны. Именно положением Могилева и огромной концентрацией военных офицеров в этом

городе были обусловлены и трагические события Корниловского мятежа, причины и следствия которого рассматриваются в фильмах «Обратного отсчета» – «Август 17. Ставка на Могилев» и «Август 17. Быховский узник» (режиссер Андрей Лескин).

В необычном ключе решена картина «Святая Римма» («Белвидеоцентр», режиссер Валерий Карпов). Это рассказ о жизни простой русской девушки Риммы Ивановой, в годы Первой мировой добровольно отправившейся на фронт в качестве сестры милосердия. Она спасла более 600 человек. В одном из боев, когда все офицеры были убиты, она лично подняла в атаку солдат. За совершенный подвиг девушка была награждена орденом Святого Георгия 4-й степени – высшей боевой наградой Российской империи. Римма Иванова в возрасте 21 года погибла на белорусской земле, на Полесье. После революции ее имя было прочно забыто, а место захоронения уничтожено. Авторы картины, стремясь передать патриотический подъем, характерный для первых дней войны, лучше проявить характер романтичной девушки, ее жертвенность и самоотверженность, необычным образом подошли к созданию закадрового текста. Он основывается на письмах Риммы Ивановой и ее современников. Непривычные для человека нашего времени обороты речи и возвышенные интонации позволяют передать атмосферу ушедшего столетия.

На белорусском телевидении к столетию трагической даты со дня начала Первой мировой войны был создан 4-серийный документальный сериал «Великая война» (режиссер Андрей Левчик). Съемочная группа побывала на местах сражений, записала комментарии историков и попыталась рассказать, что же осталось в качестве материальных свидетельств той войны на территории Беларуси. В фильмах цикла повествуется о событиях начала войны, о проводившейся мобилизации, в том числе и в белорусских губерниях, о высылке «неблагонадежных» групп населения из мест, которым грозила оккупация. Фильмы повествуют и о других любопытных и трагических фактах того периода: введении сухого закона, эвакуации, функционировании Ставки главнокомандующего в Барановичах, строительстве крепости в Гродно, ужасающей и изнуряющей окопной войне.

Кто из белорусов принимал участие в этой кровопролитной войне? – Таким вопросом задались создатели цикла документальных фильмов «Первая мировая», премьера которого состоялась в 2014 году на ОНТ. Интрига заключена уже в названиях фильмов, входящих в документальный сериал: «Разведчики и шпионы», «Поэты и писатели», «Атака мертвецов». Уникальные факты представлены в картине «Первая мировая. Авиаторы» (режиссер Денис Скворцов), посвященной лётчикам, уроженцам Беларуси. История, с которой начинается фильм «Авиаторы», вполне заслуживает того, чтобы быть экранизированной в голливудском блокбастере. На момент происходящих событий угон самолета стал поистине беспрецедентным явлением, ведь и сами авиаторы в годы Первой мировой были настоящей редкостью. В огромной Российской империи, в состав которой на тот момент входили и белорусские губернии, насчитывалось всего лишь чуть более 200 авиаторов. Герой фильма Иосиф Блашко, отчаянный храбрец, оказался не единственным авиатором – уроженцем Беларуси. Авторы фильма встретились с родственниками белорусских авиаторов и получили от них эксклюзивные сведения о героях Первой мировой.

Таким образом, в настоящее время создается не так много игровых фильмов, в которых бы переосмысливалось историческое прошлое белорусского народа периода Первой мировой войны. В то же время значительно расширяется тематика и подходы к созданию документальных фильмов, выражающиеся в применении образных средств, характерных ранее только для игрового кино, в поэтическом, авторском осмыслении документального материала. Именно в документальном кино поиному, более объективно и беспристрастно, рассматривается историческое прошлое нашей страны, без изучения и понимания которого невозможно движение вперед.

Блок М. А.

(Российская Федерация, г. Орел)

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ В РЕКЛАМНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Тенденция глобализации, действующая в современной экономике, не оставила вниманием и такую ее отрасль как реклама. Однако, расширяясь на рынки нескольких стран, фирмы должны учитывать их национально-культурные особенности в продвижении продукции.

Менталитет нации, география, особенности восприятия и мышления, уровень жизни накладывают свой отпечаток практически на любую рекламную кампанию. Существуют общеизвестные примеры рекламных кампаний, не достигших успеха именно из-за неучтенных социальных, культурных или языковых особенностей страны. Например, компания «Макдональдс» открыла свою первую в Европе точку не в центре, а в предместье Амстердама. Ошибкой стало то, что в Европе большинство горожан живут в центре города и, в отличие от американцев, не склонны к достаточно долгим поездкам ради развлечения.

Кроме общих измерений культуры нужно обязательно учитывать достаточно большое количество национально-культурных и правовых факторов.

1. Отличия культуры, традиции.

2. Национальные законодательные особенности и ограничения. Например, в Великобритании, Германии, Франции и Италии действует запрет на сравнительную рекламу.

3. Различия политической, социально-экономической системы. В скандинавских странах реклама люксовых товаров воспринимается как проявление плохого вкуса, противоречащее идеям социальной справедливости.

4. Различия национальных потребностей и предпочтений. Например, японцам нравятся сложные высокотехнологичные товары, а в США многие потребители относятся к таким товарам с опаской.

5. Различия в потребительских ожиданиях от товара (свойства, специфика использования, позиционирова-

ние). В странах Западной Европы в воде в бутылках ценятся минералы, а в США – ее чистота.

При разработке рекламной кампании для другой страны очень важно учитывать особенности произношения и значения слов. Неверно воспринятое целевой аудиторией слово может свести на нет любую, самую качественную рекламу.

Особенностью США является спокойное отношение к прагматизму и умению продавать. Из традиционных ценностей почитаются любовь, семья, патриотизм. В цене здоровый образ жизни – спорт, правильное питание.

Американец видит себя оптимистом, постоянно демонстрирует повышенное настроение. Он полон планов и видит будущее в розовом свете. С большой готовностью рассуждает о происходящем вокруг и легко делает выводы. Правда, выводы эти нередко слишком поспешны, недостаточно продуманы и не верны, так как основываются не на всех подлежащих рассмотрению данных.

Японская реклама построена на образах, которые могут быть непонятны иностранцам и даже вызывать отторжение. В видеорекламе преобладают ярко выраженные эмоции, стимулирующие покупателя прибрести продукт.

Французы не доверяют рекламе, поэтому в основе рекламного обращения лежит красивая, утонченная идея, образы, которые должны «соблазнить» французов на покупку. Большое значение имеет именно визуальная сторона рекламы (постеры, афиши, плакаты).

Английская реклама выделяется высоким качеством, хорошим креативом и тонким юмором. Стандартные рекламные обращения воспринимаются англичанами как скучные и могут вызвать раздражение. Среди основных ценностей – традиции, этикет, хороший вкус.

В основе немецкой рекламы находятся ответственность, убедительная и строгая аргументация, факты, предельная достоверность. При этом все составляющие рекламного обращения (текст, изображение, композиция) тщательно продуманы и реализованы.

Остановимся подробнее на специфике восприятия рекламы в арабских и юго-восточных странах.

Любая реклама на территории арабских стран, включая логотип, должна быть обязательно адаптирована под местные традиционные ценности и арабский язык.

Производя адаптацию брендов для исламского рынка, компании сталкиваются с требованием написать свое название арабской вязью. При этом, некоторые пытаются сохранить сходство с всемирно известным фирменным стилем (Пепси, Кока-кола). Часть фирм использует классические арабские шрифты, подчеркивая основные ценности традиционности фирмы (Келвин Кляйн, Лакоста).

Отличительным моментом выступает запрет обнаженности в любом виде. Показывать кожу можно лишь на лице, руках и ступнях ног. Журналы и фильмы подвергаются ручной цензуре, что часто становится поводом для шуток в рекламе известных брендов. Недовольство строгими требованиями, предъявляемыми к рекламе в арабских странах, высказали посетители лондонского метро, закрасив щит Dolce & Gabbana, и бренд Wonderbra.

В наиболее традиционных исламских странах запрещено демонстрировать в рекламе даже открытые глаза. Для решения этой проблемы рекламные агентства используют пикселизацию, очки или закатывание глаз от удовольствия.

Аналогично с исламскими странами, Китай переводит названия, так как населению намного проще произносить названия родными наборами звуков.

Часто распространено приглашение в качестве моделей для съемок рекламных китайских роликов иностранцев. Это делается по нескольким причинам:

– создание единой рекламы для внутреннего и внешнего рынка;

– демонстрация международности фирмы.

Подводя итог, отметим, что использование национальной специфики является важным фактором успешности рекламной компании и способствует поддержанию культуры стран мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рекламный информационный портал АДМЕ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.adme.ru/.

2. Рекламный информационный портал Advertology [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.advertology.ru/.

Голикова-Пошка Е. В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

БЕЛОРУССКОЕ АНИМАЦИОННОЕ КИНО ДЛЯ ДЕТЕЙ 1980–2010 ГГ.[1]

При анализе проблематики белорусского анимационного кино для детей периода 1980–2010-х гг. необходимо учитывать, что повторное зарождение анимационного кино произошло в 1972 г. именно с детского фильма-сказки по мотивам произведений Н. Носова «Незнайка-поэт» (реж. В. Голиков). С данной кукольной ленты происходит переосмысление ценностей анимации, она выходит на новый, воспитательный уровень, начинается градация экранных произведений по возрастному признаку (к сожалению, градация весьма условна и многие мультфильмы считаются детскими в самом общем смысле этого слова: для зрительской аудитории от 2-х до 18-ти лет). До 1980-х гг. из пятнадцати анимационных фильмов, выпущенных на киностудии «Беларусьфильм» только два были предназначены для взрослых зрителей: это философские притчи «Мальчик и птица» (1973, реж. В. Пименов) и «Он прилетал лишь однажды» (1978, реж. Л. Шукалюков), что свидетельствует о внимании белорусских кинематографистов к подрастающему поколению.

Начиная с 1980-х гг. характер анимационных лент несколько изменяется. Если 70-е гг. характеризуются обилием фольклорных народных и детских сказок («Аленкин цыпленок», «Квака-задавака», «Тимка и Димка», «Косарь-богатырь», «Милавица», «Дудка-веселушка», «Не боюсь тебя, мороз!»), то в 1980-е гг.

[1] Статья подготовлена в рамках выполнения договора с БРФФИ № Г14М-030 от 23.05.2014 г.

формат кинопроизведений становится более социально ориентированным, направленным и на образование, и на воспитание юных зрителей. Среди наиболее характерных лент воспитательной направленности стоит выделить следующие.

Рисованная лента «Котенок Филя и…» (1981, реж. Т. Житковская) в повествовательной и обучающей манере рассказывает о том, что происходит, когда не хватает знаний даже самого начального уровня. Молодой неопытный волшебник хотел помочь маленькому котенку Филе научиться ловить мышей, но он совершенно не знал как выглядят эти серые грызуны, поэтому сотворил нечто невероятное и страшное. На данном примере дети осознают важность учебы, понимают, что необразованному человеку выжить в современном мире очень сложно. Заодно они учатся обращать внимание на окружающий мир, ценить понятие дружбы.

Кукольный фильм-мюзикл «Про кота, Васю и охотничью катавасию» (1981, реж. К. Кресницкий) заостряет внимание на экологических проблемах, свойственными и современному обществу. Маленький мальчик Вася решил поохотиться на птиц, не понимая, что исчезновение пернатых из его сада приведет к нашествию агрессивных насекомых. Только благодаря искренним извинениям ребенка, птицы вновь вернулись на насиженные места и уничтожили садовых агрессоров. Данная картина в ярких красках показывает необходимость бережного отношения к природе, в частности к ее обитателям, которые, несмотря на издаваемые ими громкие трели, мешающие спать мальчику, выполняют важную функцию при соблюдении экологического баланса.

Экранизация поэмы Н. Гусовского, комбинированный фильм «Песня о зубре» (1982, реж. О. Белоусов), в доступной для старшеклассников форме раскрывает наиболее важные элементы литературного произведения, знакомит юное поколение с шедеврами мировой литературы.

Рисованная лента «Куда пропала Луна?» (1982, реж. Е. Ларченко) в поучительной манере раскрывает тайны космической Вселенной, объясняет необходимость логических и рациональных ответов на вопросы маленьких почемучек. В таком же стиле создан и рисованный мультфильм «Непоседа» (1983, реж. К. Кресницкий), объясняющий юным зрителям необходимость получения знаний. На примере негативных поступков, совершаемых юным кротом по неведению, маленьким зрителям объясняют необходимость обучения в школе.

Рисованный анимационный фильм «Хлеб» (1984, реж. Л. Шуколюков) повествует о тяжелом труде хлебопашца, о том пути, который необходимо пройти зерну перед тем, как оно окажется на столе в виде румяной и поджаренной булки. Юные зрители, наблюдая за изменением характера бездельника Евменушки (прототип русского персонажа – Емели), который не желал ничего делать, но из-за вынужденной необходимости (болезни матери) стал настоящим тружеником, начинают ценить хлеб, а также уважительно относится к чужому труду.

Рисованная лента «Ковбойские игры» (1985, реж. О. Белоусов) в поучительной манере раскрывает перед юными зрителями проблематику виртуальных игр (на тот момент повальное увлечение детскими игровыми автоматами), которая может привести к потере чувства реальности и возникновению спутанности сознания.

Фильм-перекладка «Сказки-небылицы деда Егора» (1986, реж. В. Довнар) на примере двух детишек, которые не хотели идти в школу и балагура-весельчака деда Егора, развлекающего их на протяжении всего пути, показывает необходимость получения образования, объясняя, что человеку необразованному очень сложно жить и работать на благо обществу.

Кукольный фильм «Осторожно! Караси!» (1987, реж. В. Довнар) поднимает остро стоящую перед современным обществом проблему сохранения природного наследия. Перед тем, как уничтожить какое-либо природное богатство необходимо тщательно взвесить все дальнейшие варианты развития экосистемы в целом, что может привести к необратимым последствиям, вплоть до экологической катастрофы.

В 1988 году белорусские режиссеры-аниматоры поднимали философские проблемы, более интересные для взрослых зрителей. Среди лент того года наиболее выразительны притчи: «Кончерто гроссо» (реж. И. Волчек), «Марафон» (реж. М. Тумеля), «Волшебное колесо» (реж. А. Бычковский) и пр.

Рисованная сказочная лента «Моя мама – волшебница» (1989, реж. К. Кресницкий) повествует о самом близком и дорогом человеке для каждого ребенка (и не только), о маме, которая и поймет, и защитит, и утешит, и всегда будет рядом. Поэтому так важно любить и ценить своих близких, не забывать о них, поддерживать и радовать их.

Кукольный анимационный фильм «Покатигорошек» (1990, реж. Е. Ларченко) в юмористической форме раскрывает смысл народной легенды о белорусском «богатыре» Покатигорошке, который обладал не столько развитыми физическими данными, сколько логикой, умом и хитростью, и победил страшного Змея только благодаря своим данным качествам.

Рисованный мультфильм «Фантазии Сидорова» (1991, реж. Т. Житковская) предназначен для детей старшего школьного возраста. В фильме показана необходимость службы в армии, раскрываются тайны военной жизни.

Рисованная лента «Кому черт деток колышет» (1992, реж. А. Ленкин) пересказывает смысл белорусской народной сказки о нечистой силе и о хитром крестьянине, сумевшем перехитрить самого черта и заставить его работать на благо своей семьи.

Рисованная картина «Хапун» (1993, реж. Е. Турова) повествует об одном из главных человеческих пороках – жадности и в аллегорической форме показывает, что происходит с человеком, когда он следует принципу «все мне, и побольше, побольше».

Фильм-перекладка «Святочные рассказы» (1994, реж. И. Кодюкова) знакомит юных зрителей с чудесами, которые происходят на светлый праздник Рождества Христова. В сборник вошли «Рождественское» (экранизация стихотворения Саши Черного о появлении младенца Иисуса) и «Метель» (по рассказу протоиерея Димитрии Булгаковского).

Перекладка «День рождения» (1995, реж. А. Верещагин) раскрывает смысл поговорки «День рождения – грустный праздник», особенно когда родители забывают повод, ради чего они собрали всех гостей. Ма-

ленький мальчик с нетерпением ждет своего праздника, но, через некоторое время гости напрочь забывают об имениннике и продолжают праздновать не его день рождения, а приближающийся Новый год. Цветовая гамма картины и музыкальное сопровождение идеально передают все переживания юного героя, который вынужден остаться один в самый (казалось бы) счастливый день в его жизни.

«Девочка со спичками» (1996, реж. И. Кодюкова» по одноименному рассказу Г. Х. Андерсона продолжает цикл «Святочных рассказов» и ставит перед юными зрителями философские проблемы одиночества, бедности, непонимания, объясняя, что даже самый маленький поступок может привести к огромным последствиям.

Рисованная лента «Сова» (1998, реж. В. Петкевич) объясняет необходимость бережного отношения к природе. На примере ссоры Деда и Совы дети осознают, что каждый представитель фауны выполняет определенную функцию, соблюдая гармонию и равновесие в природе, а исчезновение какого-либо элемента из экоцепочки может привести к экологической катастрофе (в данном случае – нашествии грызунов, уничтожающих все на своем пути).

Рисованный фильм «Ерш и воробей» (1999, реж. В. Петкевич) по одноименной сказке Д. Мамина-Сибиряка также поднимает вопросы соблюдения природного равновесия, удовлетворяя (кроме того) детское любопытство: «А что будет, если птицы будут жить под водой, а рыбы летать по небу»?

Рисованный музыкальный анимационный фильм «Музыкант-чародей» (2000, реж. Е. Турова) раскрывает перед зрителями суть народной легенде о талантливом скрипаче, умеющем играть на скрипке так, чтобы и «камни плакали». Перекладка «Сестра и брат» (2002, реж. И. Кодюкова) является экранизацией русской народной сказки о сестрице Аленушки и братце Иванушки.

Комбинированный мультфильм «Бежал мышонок по траве» (2003, реж. Н. Хаткевич) рассказывает о приключения маленького мышонка, который пытался попасть домой, преодолевая всяческие препятствия, и о верных новых и старых друзьях, которые всеми силами старались ему помочь.

Перекладка «Легенда о Леди Годиве» (2004, реж. И. Кодюкова) раскрывает суть старинной английской легенды о рыжеволосой красавице княгине, переживающей за непомерные налоги, которые вынуждены платить простые горожане. Ради уменьшения податей она согласилась на требования своего мужа-тирана и проехала на лошади по городу полностью обнаженной (закутавшись только в свои длинные волосы). Таким образом, Леди Годива смогла не только отстоять свою правоту, но и помогла всем, кто нуждался в ее заступничестве.

Рисованная лента «Не шалите с огнем» (2005, реж. Е. Турова) раскрывает перед юными зрителями все негативные последствия от игры со спичками (особенно на природе, в лесу), а ее продолжение, снятое в 2006 г. повествует об ошибках, связанных с работой отопительного оборудования и о том, к каким глобальным последствиям это может привести.

Начиная с 2004-го года на киностудии «Беларусьфильм» выпускается анимационный рисованный цикл под общим названием «Реактивный поросенок». Короткометражные яркие фильмы прививают юным зрителям разнообразные навыки, обучают их (в игровой форме) правилам поведения, учат общению, раскрывают понятия истинной дружбы.

Таким образом, при отборе кинематографических произведений для детей (в частности, анимационных фильмов) необходимо руководствоваться постулатом, что именно экранное искусство в большинстве случаев выступает носителем и ретранслятором представлений об окружающей ребенка действительности, раскрывает правила поведения в обществе, описывает отношения между людьми. В зависимости от выбора анимационного произведения, от взаимоотношений между персонажами данного мультфильма, от его информационного наполнения (смыслового, музыкального, изобразительного и текстового) можно корректировать степень восприятия юными зрителями кинопроизведения, заставить их переосмыслить существующую реальность, изменить возможность мировосприятия. Следовательно, при отборе качественного экранного продукта для детей в общекинематографическом и социокультурном контексте стоит обращать внимание на следующие характеристики, которые способствуют (или наоборот, отрицают) правильному восприятию содержания экранного произведения: степень реалистичности происходящего на экране (следует помнить, что дошкольникам и младшим школьникам не следует рекомендовать к показу высоко реалистичное изображение, подменяющее существующую действительность, что происходит из-за сверхчувствительности данной возрастной группы к экранному изображению); ритмические характеристики анимационного кино (необходимо контролировать не только скорость смены кадров, чередование крупных и средних планов, наличие смысловых, речевых и музыкальных пауз, что может привести к возникновению так называемого «клипового» мышления – прерывистого, хаотичного и «неоконченного»), визуальная компоновка кадрового пространства (обилие мелких, отвлекающих внимание деталей приводит к перенасыщенности изобразительного пространства и расконцентрации внимания юных зрителей), гармоничность цветового, музыкального и речевого решения фильма (приводит к возникновению целостного кадра), продолжительность анимационного фильма (по существующим нормам Всемирной организации здравоохранения продолжительность цикла анимационных фильмов не должна превышать 15–20 минут для дошкольников и 50–60 минут для младших школьников).

Гуделева Е. М.
(Российская Федерация г. Владимир)

КИНЕМАТОГРАФ АБСУРДА. ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ И КРИТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

Сегодня неизбежный вопрос, какие явления кинематографа объемлет термин «абсурд», требует суммы ответов. Существует необходимость обобщить разнородные наблюдения о том, как в этом явлении сближаются литература и «движущиеся картинки», а также выявить специфику жанра драмы абсурда в современном экспериментальном кино, наметить стратегии ее критической рецепции. О. Д. Буренина-Петрова трактует аб-

сурд, во-первых, как феномен междискурсивный, не ограниченный лишь областями театра и литературы, во-вторых, как феномен межкультурный, не локализованный исключительно в западном театре абсурда или в творчестве русских обэриутов [1]. Тем не менее, элементы абсурда в кинематографе, кинематограф абсурда (абсурдное кино) и экранизация литературных пьес современного театра абсурда – разные понятия.

Драма абсурда как одно из самых ярких и значительных «всеохватных» явлений художественного творчества и как особая форма мышления попадает в поле зрения кинематографистов во второй половине XX века. Экранизация абсурдистских драм становится настолько популярной, что только пьеса «В ожидании Годо» насчитывает пять киноверсий. Под творческим «прицелом» оказываются пьесы Гийома Апполинера, Славомира Мрожека, Даниила Хармса и других авторов. Некоторые драматурги начинают экранизировать собственные произведения (Томас Стоппард, Эжен Ионеско).

Материалом для режиссерской адаптации становятся не только драматические пьесы – снимаются фильмы и по оригинальным сценариям: новелла «Тоби Даммит» (1968) Федерико Феллини, «И карлики начинают с малого» (1970) Вернера Херцега, «Институт Бенжамента или этот сон люди зовут человеческой жизнью» (1995) Тимоти и Стивена Куэй, «Кухонные байки» (2003) Бента Хамера; «Пыль» (2005) Сергея Лобана, «Неуместный человек» (2006) Йенса Лиена; «Неверно» (2012) Квентина Дюпье; «Абсурдистан» (2008) Файта Хельмера, «Корпорация «Святые моторы"» (2012) Леоса Каракса, «Танец Дэли» (2012) Ивана Вырыпаева и др.

Режиссеры являются, как правило, представителями зарубежного авангарда и отечественного андеграунда, лидерами новой драмы, успешными театральными драматургами, электронными музыкантами, диджеями и клипмейкерами. Факт принятия их картин в программы именитых кинофестивалей и престижные награды говорят о высоком уровне и «программном» характере данных кинолент.

В абсурдистском кинематографе, представляющем собой значимый срез постмодернистской клипмейковой реальности, продолжающем традиции экзистенциализма и сюрреализма, абсурд становится не только содержанием, но и художественной формой «деконструированного» кинотекста.

Из пьес абсурдистов уходит ядро традиционной драмы – драматический конфликт. Да и какое столкновение возможно в мире, где отсутствует иерархия ценностей – нравственных, религиозных, политических? Поэтому фактическая сторона повествования таких произведений (фабула) – это игра со словами и поиск, а не драматическое действие. Например, пьеса «Лысая певица» Эжена Ионеско состоит из ряда эпизодов, заполненных немыслимыми действиями и бессмысленными диалогами супругов Смит и Мартенов, к которым время от времени «подклеивается» речь служанки Смитов и ее друга.

Содержательный уровень таких произведений выражается в особом типе «экзистирования» персонажа, его непрестанном пребывании внутри мира-эксперимента. Режиссеры-абсурдисты идут вслед за литературой абсурда: ставят своих персонажей в противочеловеческие обстоятельства и выясняют, что с ними случается, как меняется их характер. Леос Каракс подвергает героя «Святых моторов», измученного смертельным одиночеством и пустотой жизни, непрекращающимся превращениям, переодеваниям и гриму. Сюжет до банальности узнаваем: неведомое существо перемещается из жизни в жизнь и существует в разных оболочках – то мужчины, то женщины, то юноши, то умирающего старика. Герой фильма будет бесконечно обнимать чужих жен и детей, убивать чужих врагов и самого себя, он будет вечно жить и умирать – это одинокий экзистирующий человек, «нагромождение одного существования на другое, воздушный замок, фундаментом которого служит пропасть» [4, с. 104].

Структура разворачивания сюжета в фильме «Пыль» подобна тому, что мы встречаем в антиутопии Е. Замятина «Мы», где жизнь одного из нумеров меняется после того, как он влюбляется в женщину. Тогда у него появляется желание проникнуть за Зеленую стену, понять мироздание, пойти против воли Единого государства. В фильме жизнь «недотепистого» Леши меняется, когда он видит образ своего идеального тела. В нем обнаруживается личность в эмбриональном состоянии.

Но куда бы Леша ни пошел – везде сплошное невезение. И культуристы с их карикатурным миром отталкивают его, и девушка-психиатр его не любит, и парни из ночного клуба высмеивают его увлечение (сборка самолетов из бумажных деталей), его квартиру, бабушку, а бабушка совсем изменилась, попав в секту. Ему становится по-настоящему ужасно от той «настоящей жизни», которую он видит.

Леша наблюдает разрозненные моменты жизни: ветеран войны в орденах, пьяница, сектанты, люди в погонах, клоуны. Все это никак не складывается в общую картину. Эти люди существуют одновременно, а жизнь или смерть (неважно) одного персонажа совершенно не зависит от другого. Логические связи когда-то структурировали мир как целое, а теперь они распались. Даже тело, предусмотрительно разложенное «людьми в белых халатах» на антропологические структуры, неожиданно отказывается существовать внутри объективирующего дискурса.

Подобная проблематика звучит и в фильме Ивана Вырыпаева «Танец Дели», где режиссер нарочито демонстрирует потерю «смысла тела». В каждой из новелл по очереди умирает тот или другой персонаж.

Несовершенное тело героя – код к пониманию конструкции и идеи фильма. Отношения к телу / с телом определяют поведение героев кинематографа абсурда, соединяют подробности и события в единое повествование. При этом внешность героев этих кинолент на общем фоне вовсе не выглядит исключением. В фильме Лобана вообще нет красивых людей, что достигается благодаря использованию короткофокусной оптики. На крупных планах лица людей «вытягиваются», превращаясь в физиономии, в кадре отчетливо видны изъяны кожи, носы непропорционально увеличиваются.

В этих кинолентах нет восходящего движения, есть лишь «беличье колесо истории, в котором бессмысленно вращается жизнь человечества» [5, с. 309]. Визуальный ряд первых, центральных и последних кадров абсурдистской притчи Йенса Лиена «Неуместный человек» сформирован пустынными пейзажами то ли в духе Замятина-Оруэлла, то ли Антониони, обрамляющими техно-

генный рай. Неповторимый миг действительности типизируется бесконечно повторяющейся схемой проживания гражданина в «счастливом» государстве: от момента приезда в мир стерильных офисов до момента изгнания в автобусе-«психопомпе». Колея обрывается, открывая замкнутый мир. Андреаса погружают в грузовой отсек, и он мотается по кольцевому маршруту. И даже напоминающий концовку «Куба» выход героя в белый свет не означает ровным счетом ничего, кроме того, что возможно он вернулся в прежний «Пункт назначения» (или «за календарь»?).

В «Святых моторах» аллегорическим выражением повторяемости истории, детерминированности жизни служит «Антракт» героя после пятого воплощения, пятой роли и пятой судьбы, в котором Оскар играет на гармони в здании готического храма, а затем к нему присоединяется толпа музыкантов-клонов. Все они имеют схожую с Оскаром мимику и движутся по кругу.

В «Неверно» Квентина Дюпье «каждый раз при попытке движения вперед сюжет останавливается для продолжительных зарисовок (мини-пьес), вращающихся вокруг единого абсурдного образа, пока тот не достигнет ошеломляющего эффекта» [7, перевод наш – *Е. Г.*].

Еще одна примета художественного мира литературной драмы абсурда – особый хронотоп**:** пустота без содержания, наполненная симулякрами времени и пространства. Например, в «Лысой певице» Ионеско действие происходит на фоне выходящего из-под контроля времени – часы отбивают то два, то девять, то 19, то 29 ударов. В «Счастливых Днях», как и «В ожидании Годо» Сэмюэля Беккета действие выводится на открытое пространство, голое и пустое. Встреча Владимира и Эстрагона на дороге («В ожидании Годо») – остановленное мгновение неопределенности.

«Смещение», нарушение хода времени в современном кинематографе абсурда осуществляется по особой схеме в каждом фильме. Чаще всего режиссеры пользуются приемами Харольда Рэмиса, опробованными в знаменитом «Дне сурка» (1993). В «Неверно» с Дольфом происходят удивительные вещи. Каждое утро он просыпается от звона будильника, показывающего время 7:60, совершает действия, похожие на действия репортера Фила Коннорса, выходит на улицу, зовет пса Пола, и обнаруживает одни и те же странности: помешанный на утренних пробежках сосед говорит о пижаме, пес неожиданно пропал, а нимфоманка из доставки «Органической пиццы Иисуса» принимает его французско-мексиканского садовника за него самого; Дольф застревает в одном дне. Попытка «продвинуть» сюжет с помощью изучения «телепатической коммуникации с собакой» по книге мистера Чанга приводит к тому, что будильник показывает 11:60, неожиданно скончавшийся садовник воскресает, а эксцентричный детектив Рони расследует лишь то, что уже давно известно.

В «Абсурдистане» немецкого режиссёра Файта Хельмера, описывающего историю в восточном поселении, похожем на турецкую деревню, часы показывают разное время. Почтовый ящик, в который никто никогда не опускал писем, ежедневно проверяется каждым жителем деревеньки. Вместо воды при бытовых нуждах используют слюну. «Время стоит, как студень, и место, где оно стоит, живет по собственным законам» [6, с. 61]. Аналогично показаны персонажи фильма – маски почти в классическом представлении комедии дель арте: влюбленные, мудрая бабушка, местный милиционер (шериф?), булочник, кузнец и т. п.

Изобразительно-выразительные средства экрана также работают на усиление образа нелепости бытия. У Квентина Дюпье в «Неверно» знак тушения пожара «Keep back 300 feet» становится динамической «формулой» миромоделирования. Автор уже в первом эпизоде «держится подальше» от вековых канонов монтажа, на свой вкус склеивая кинематографические планы и перебрасывая действие: дальний план горящего грузовика сочетается с макропланом ног испражняющегося пожарного, затем происходит резкое изменение глубины резкости внутри кадра, идет серия логически «немонтирующихся» крупных планов. Эпизод на море, где Виктор убивает бутылкой Эмму, а его хоронит полицейский, выполнен в рапидной стилистике Бюнуэля, с имитацией замедленной сьемки и отмотки пленки назад. Не случайно Эрик Кон назвал «WRONG» «прекрасно исполненной шуткой от начала до конца» [7].

В каждом кинотексте происходит стилевая синтезация из эпизодов, типажей и сюжетов известных кинолент и мировой литературы. В «Неуместном человеке» Лиена мы узнаем практически всех героев, знакомых по антиутопической литературе: многомиллионные шеренги счастливых коллег Андреаса, женщин, говорящих только «да», поцелуи и совокупления без любви. Великолепна по пародийному напластованию сцена самоубийства Андреаса: бросаясь на рельсы, Андреас, как и Анна Каренина, вроде бы передумывает, но прыжок уже сделан и ничего не изменить. Металлический голос оглашает «Пункт назначения»; окровавленный и изодранный – истинный персонаж «ужастика» – Андреас все равно не может умереть; поезд расплющивает его тело трижды, и то ли как «восставший мертвец», то ли телесно деформированный обитатель Сайлент Хилла, мужчина возвращается в ненавистный Абсурдистан к вековечным обязанностям. В мегаполисе техногенного рая есть машиноподобная жизнь – но нет смерти. Есть старики – нет детей. Есть река – но она никогда не течет; вода стоит. Есть календарное время, день и ночь, но нет луны и солнца. Это мир падшего разума и падшего естества. Именно такой машинный мир предвидит В. В. Вейдле в 1937 году: «Современный человек проклинает царство машин, но разве не он их создал? <…> Только в опустошенной душе и мог утвердиться мир, бездушный, переполненный бездушными вещами [2, с. 22].

Таким образом, кинематографическая драма абсурда – эстетическо-философское направление в кинематографе, восходящее к эстетике и поэтике современного театра абсурда, в котором уже присутствует «сигнал» о необходимости улавливать и живописный, и литературный, и кинематографический элементы. Через абсурд художественный режиссеры говорят о бессмысленности окружающего реального течения жизни, они идут по пути иронической деформации реальности, подвергая снижению кинематографические образы, клише и даже ценности самого искусства кино. Следуя литературному понятию театра абсурда, человек в абсурдном кино понимается как «пыль», как вечная абстракция. Он не способен в этом пространстве отыскать точку опоры. Его деятельность в рамках нелепого мира утрачивает всякий смысл (как значение, так и направленность действий).

В кинолентах абсурда кинематографисты осуществляют поиск новых форм художественной выразительности и путей расширения языка кино, соответственно, кинокритики тоже должны искать новые формы оценки таких фильмов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буренина-Петрова О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века – СПб. : Алетейя, 2005. – 332 с.

2. Вейдле В. В. Разложение искусства // Париж. – 1934. – № 42. – С. 22–37.

3. Долин А. А. Режиссёрский дубль: Леос Каракс представил в Канне свой первый фильм за 13 лет – «Holy Motors» // Газета.RU. (23 мая 2012). http://www.gazeta.ru/culture/2012/05/23/a_4598245.shtml.

4. Пелевин В. О. Generation «П». – М. : Вагриус, 1999. – 302 с.

5. Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс / под. ред. Ю. Б. Борева. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 624 с.

6. Шенкман Я. Логика абсурда (Хармс: отечественный текст и мировой контекст) // Вопросы литературы. – 1998. – № 4. – С. 54–81.

7. Kohn E. SUNDANCE REVIEW: Quentin Dupieux's 'Wrong' Suggests 'Groundhog Day' Via Bucuel // indieWire (January 22, 2012). http://www.indiewire.com/article/quentin-dupieuxs-wrong-suggests-groundhog-day-remade-by-bunuel.

Каленкевич Е. И.
(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВРЕМЕННОЕ ТЕХНОГЕННОЕ ИСКУССТВО. ВОПРОСЫ МОРФОЛОГИИ

Современная мировая парадигма, ориентированная на приоритет научного мышления, совершенствование и доступность технологий (приоритет science and technology), суммирует необходимые условия для активизации художественной рефлексии в этой области, актуализируя интерес к различным формам техногенного искусства (technological art в терминологии F. Popper). Аксиологические установки и мировоззренческие координаты, в которых формируется картина современного искусства в целом и техногенного в частности, обуславливают ее диффузный характер. Спрогнозированные и сформулированные постмодернистской философией идеологические ориентиры на децентрализацию, деиерархизацию, приоритет множества над единичным, контекстуальность и т. д. не только определили относительность критериев теоретической рефлексии, но и спровоцировали ситуацию перманентной и стремительной генерации новой медиальности (медиа=средство) в искусстве. Процесс препарирования в поисках новизны материальной формы произведения неизменно провоцирует стремительный прирост художественных образований, что создает довольно размытую, неясную с точки зрения морфологии картину.

Современное техногенное искусство представляет собой сложный, развивающийся «организм», состоящий из целого конгломерата различных художественных практик, как тех, которые можно отнести к классическим (кино, фотография), так и инновационных. Гетерогенность элементов и динамика внутренних процессов (деградация «старых» форм и генерация новых; гибридизация и т. д.), усложняет задачу построения строгой классификационной модели, что требует классический научный подход. Однако делает возможным создание модели-«слепка» общего имманентного состояния этой художественной области, выделяя основные морфологические группы, что является целью данной статьи.

Теоретические разработки в области техногенного искусства ведутся в следующих направлениях:

1. Феноменология отдельных сегментов этой отрасли: фотография, киноискусство, экранное искусство, видеоарт, медиаискусство, цифровое искусство, сетевое искусство, научное искусство и. д. Данные исследования рассматривают вопросы истории возникновения, развития тех или иных арт-феноменов, каталогизации и атрибуции артефактов. В рамках отдельных научных трудов актуализируется и проблема морфологии, которая затрагивает уровень локальных дифференциаций изучаемых явлений (Н. А. Агафонова, И. И. Югай, Ch. Paul, O. Grau и др.).

2. Историко-эволюционный подход предполагает исследование техногенного искусства с точки зрения траектории его развития (O. Grau, F. Popper, Д. В. Галкин и др).

Несмотря на обширную теоретическую практику, комплексное изучение современного техногенного искусства, его морфология, которая бы определила конфигурацию как классических, так и инновационных практик в некую целостную систему, пока не стало предметом отдельного научного исследования. Одним из главных факторов, влияющих на решение подобной задачи, является наблюдаемый в теории терминологический плюрализм. Если перечислить все наименования художественных феноменов, относящихся к сфере техногенного искусства, то в списке окажется целая серия только общих терминов, не включающий названий отдельных практик (technological art, media art, new media art, electronic art, virtual art, digital art, computer art, multimedia art, interactive art, communication art и т. д.). Такая терминологическая «дисперсия» обусловлена как собственно творческой активностью, (нередко авторами уже устоявшихся искусствоведческих терминов становятся сами художники) так и деятельностью института арт-менеджерства (куратор, продюсер), где в связи с экспозиционно-выставочной работой возникает необходимость быстрого описания новых арт-форм.

Еще одним немало важным фактором можно назвать отсутствие единых научных взглядов в определении искусствоведческих «мер», действующих в реалиях современного искусства. А именно, что является «видом», «родом», «жанром» искусства и возможно ли в принципе такое деление.

Методология исследования морфологии современного техногенного искусства на наш взгляд базируется на сочетании двух подходов: историко-эволюционном и структурном. Отстраняясь в прошлое, изучая факторы формирования новых и отмирания старых видов, анализируя богатый спектр артефактов, можно сформулировать принципиальные особенности возникших в определенном историческом контексте художественных явлений (видеоарт, медиаискусство, Digital art и т. д.), конкретизировать топологию их внутренних делений (жанровое, видовое деление). Эти выводы становятся основанием для создания «разметки» таксономических связей между отдельными феноменами и варианта общей структурной модели.

Следуя обозначенной методологии и задаваясь вопросом об объединяющем начале синтетических искусств, связанных с использованием технико-технологического инструментария (или демонстрирующего принципы техно-художественной гибридизации в терминологии Д. В. Галкина), мы обращаемся к исследованиям историко-эволюционного направления. Очерчивая траекторию развития «технологического искусства» (в терминологии Д. В. Галкина), исследователь выделяет четыре исторических этапа:

1. Технологическое искусство конца XIX – первой половины XX века
2. Кибернетическое искусство 1950–1960-х гг.
3. Цифровое искусство 1970–1990-х гг.
4. Гибридное искусство 1990–2000-х гг. [2, с. 2].

В наименовании некоторых этапов (кибернетическое искусство, цифровое искусство) автор акцентирует внимание на активизации определенного типа технологии, которая оказывается и источником и средством новых художественных исследований, порождая следующий виток эволюции.

Известный французский ученый Ф. Поппер, изучая инновационные и определяющие развитие технологического искусства (по его мнению) формы, также отталкивается от технологий их порождающие. Так, в главе «Technological art and artists (1968–1983)» в книге «From Technological to Virtual Art» он рассматривает в последовательности своей исторической актуализации следующие формы: Laser Art, Holographic Art, Eco-technological Art, Computer Art, Communication Art» [5, с. 156].

Эти и другие теоретические наблюдения указывают на основополагающий принцип, определяющий область искусств, которая связана с использованием технических средств – *конвергенция Искусства и Технологии.* В данном случае под этими понятиями мы подразумеваем определенные отрасли человеческой деятельности: эстетическую и научно-техническую, которые, вступая в «союзные» взаимоотношения (в том числе и на уровне обмена методологией) порождают гибридные виды технико-креационной активности. Здесь стоит подчеркнуть, что конвергенция происходит на уровне «партнерских» отношений, что становится важным дифференциальным признаком, поскольку в нетехногенных видах искусства (традиционных) также можно отметить использование технических (изобретенных человеком, не природных) приспособлений (например, гравюра), однако в этом случае они выполняют роль вспомогательных средств и не являются продуцирующими (например, при создании гравюры используется печатный станок, который механически производит копии, но никак не участвует в создании образа, в отличие, например, от кинокамеры, движение которой влияют на формирование художественной ткани произведения).

Эти и другие теоретические наблюдения указывают на основополагающий принцип, определяющий область искусств экспроприирующей различные технические средства – *конвергенция искусства и технологии.* В данном случае под этими понятиями мы подразумеваем определенные отрасли человеческой деятельности: эстетическую и научно-техническую, которые, вступая в «союзные» взаимоотношения порождают различные виды технико-креационной активности.

Схожим образом идентифицируют техногенное искусство, указывая на этот признак, ряд ученых. Так, с точки зрения Поппера, «технологическое искусство является результатом фундаментальной интеграции искусства и технологий, а не простой эстетизацией последних» [2, с. 3]. Н. А. Агафонова в своей монографии выделяет техногенность как одно из главных свойств нетрадиционных видов искусства, определяя его следующим образом: «Техногенность характеризует природу новой системы неклассических (нетрадиционных) искусств. Возникнув как результат «сращивания», синтеза науки и искусства, технического и художественного творчества, эта сфера продуцирует артефакты при помощи соответствующей аппаратуры, основываясь на той или иной технологии – целлулоидной (кино), электронной (телевидение), цифровой (Digital Art) [1, с. 8].

Эти рассуждения позволяют нам сделать ряд терминологических уточнений, которые оказываются принципиально важными для построения авторской классификационной модели современного техногенного искусства. Итак, в качестве термина, объединяющего все существующие виды технико-художественной активности мы будем использовать «техногенное искусство» (допускаем также «технологическое искусство») вопреки получившей в последнее время в гуманитаристике активное распространение тенденции использовать термины Media Art, New Media Art применительно к этой области искусств. Так, например, в книге «Медиаобразование в России: краткая история развития» можно обнаружить следующее определение: «Медиаискусства – (техногенные искусства-устарев.) искусства, основанные на медиаформе (т. е. форме средств массовой коммуникации) воспроизведения действительности (средствами печати, фотографии, радио, грамзаписи, киноискусства, телевидения, видеоарта, компьютерной графики и т. д.)» [4, с. 260]. На наш взгляд, ставить знак равенство между медиаискусством и техногенными искусствами не правомерно, поскольку термин «медиа» не является обобщающим, и в силу своей амбивалентности и разности трактовок («средство», «масс-медиа» или СМИ) не может определять всю многообразную сферу технико-художественных практик. Обращаясь к истории возникновение экспериментальных акциональных произведений движения «Флюксус» середины 50–60-х гг., в рамках которого это явление и появляется, мы склонны идентифицировать понятие «media art» (медиаискусство) с артефактами, объединенными в локальную морфологическую группу, экспериментирующую с телекоммуникационными технологиями.

Итак, в основе морфологии современного техногенного искусства, на наш взгляд, лежит принцип конвергенции технологии и искусства, определяющий онтологию художественного произведения, его материально-формальные свойства. Базируясь на этом тезисе, мы предлагаем в качестве основания классификационного деления выделить те современные виды технологий, которые, вступая в конвергенцию с искусством, оказываются художественно продуктивными: а) искусство + оптические технологии (фотографическая и кинематографическая оптика); б) искусство + телекоммуникационные технологии (ТВ, радио, Интернет); в) искусство + информационные (компьютерные технологии); г) искус-

ство + научно-инженерные технологии (био-; нанотехнологии и мн. др.) [6].

Безусловно, границы этого деления условны, поскольку технологии существуют в постоянном процессе взаимообмена и развития. Пограничные зоны также становятся «месторождением» образований, аккумулирующих художественный потенциал не одной, а нескольких технологических областей.

Итак, в результате конвергенции искусства и оптических технологий рождаются фотография, кино. С художественной активизацией телекоммуникационных технологий связано возникновение медиаискусства. Третья область взаимодействия становится основой для развития крупной сферы техногенного искусства со всем многообразием его форм – Digital Art (цифровое искусство). И четвертая – активно развивающаяся область, которая в современной гуманитаристике получила название «Science & Art» (научное искусство в терминологии С. В. Ерохина). Более сложный вариант конвергенции наблюдается на стыке оптических технологий и телекоммуникационных, где в этой зоне возникает такой художественный феномен как видеоарт.

Эта модель иллюстрирует процесс исторической эволюции техногенного искусства с постепенным освоением все новых технологий, и в то же время является его «панорамным» видом в современных реалиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.
2. Галкин Д. В. От вдохновения машинами к искусственной жизни: этапы развития технологического искусства / Д. В. Галкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.cyberleninka.ru/article/n/ot-vdohnoveniya-mashinami-k-iskusstvennoy-zhizni-etap – Дата доступа: 11.11.2014.
3. Ерохин С. В. Теория и практика научного искусства / С. В. Ерохин. – М. : МИЭЭ, 2012. – 208 с., [16] ил.
4. Челышева И. В, Федоров А. В. Медиаобразование в России: краткая история развития / И. В. Челышева, А. В. Федоров. – Таганрог : Познание, 2002. – 266 с.
5. Popper, F. From Technological to Virtual Art / F. Popper. – London : The MIT Press, 2007. – 459 p.
6. Технология / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.ru.m.wikipedia.org/wiki/Технология. – Дата доступа: 11.11.2014.

Кость С. П.

(Республика Украина, г. Львов)

КАТЕГОРИЯ ГЕДОНИЗМА В СРЕДСТВАХ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ

Понятие «гедонизм» занимает особое место среди философских понятий, которые были сформированы еще в эпоху античности и не утратили своего значения в наши дни. Каждая гуманитарная наука, исследуя это понятие, обнаружила в нем собственный аспект. Особенности проявления гедонистического дискурса в науке и жизни человека свидетельствуют о важности его как философского явления и как онтологической категории.

Существуют различные определения термина «гедонизм», которые тяготеют к негативной оценке гедонизма, отождествляя его с потребительским образом жизни, стремлением к максимальным личностным чувственным наслаждениям и моральным извращениям. В трудах периода Нового времени едва ли не одним из основных достоинств гедонистических учений отмечается их атеистическая направленность. Гедонизм трактуется преимущественно в контексте телесных чувственных практик и не рассматривается как одна из важных форм духовного и интеллектуального опыта, как возможность достижения высшего проявления гармонии в единстве с эстетико-моральным наслаждением, является основой самосовершенствования и самореализации человека. Для развития европейской культуры характерен запрет наслаждений и игнорирование естественного стремления человека к удовлетворению [5, с. 58]. Большой толковый словарь современного украинского языка приводит следующее определение термина: гедонизм – это идеалистическое направление в этике, по которому наслаждение, удовольствие является высшим благом, целью жизни [2, с. 226].

Свое отражение гедонизм нашел и в средствах массовой информации. Через свою потребительскую природу СМИ стали зеркалом отнюдь не элитарной культуры, зеркалом, которое демонстрирует изображение искаженного мира, в котором царит жестокость, низость, бесстыдство, беспринципность вперемешку с мексикано-бразилийской упрощенной псевдореальностью жизни. Это явление называется – медиагедонизм. Одной из основных функций средств массовой информации является развлекательная функция, она же вместе с информационной функцией и обусловила возникновение СМИ [3].

С позиции современной гуманитарной науки, позитивной психологии следует, что основная задача человечества (и человека) - это достижение счастья. Необходимое условие счастья – возможность получить удовольствие. Соответственно, главная цель любого государства – удовлетворить постоянно растущие потребности своих граждан, а исторический процесс – восхождение от менее комфортных форм к более комфортным.

С распадом Советского Союза в Украине, как и в других странах постсоветского пространства, появляются новые идеалы, ценности и приоритеты. Первоочередным является достижение собственного успеха, собственного процветания и благосостояния. Современная украинская журналистика всецело поддержала такую позицию, существенно углубив ее. Гедонизм в средствах массовой информации становится одной из ведущих тем, которые ярко выявлены в рекламной продукции.

Жизнь превращается в источник наслаждения (пока только телесной – от шампуня, шоколада, пива, кофе, духов), легких побед (и денег) и соблазнов. На фоне экономических трудностей общества (неуверенности в завтрашнем дне) жизнь лишается перспективы далекого будущего и замещается философией «одного дня». Ради комфортной жизни «здесь и сейчас» игнорируются закон, интересы государства и даже близких людей. Собственное благосостояние – любой ценой. Эти ценности имеют очень прагматичный характер и далеки от духовных задач человека.

Философия гедонизма в центр мира, как и в центр человеческой души, вместо высокой Божественной Сути ставит человека. Каждая мысль, несмотря на ее моральную иерархическую ценность, имеет право не просто на существование, но и на замену Истины. Так, особенно

популярными стали «авторские интерпретации» жизни выдающихся личностей, идей и событий [4].

Еще один важный источник удовольствия – «любовь», основу которой составляет не духовный интерес человеком, а сексуальный. Эту тему используют везде. Обнаженное тело становится обязательным атрибутом почти каждой журналистской продукции.

Современная украинская журналистика в основном сводит смысл жизни только к материальной сфере. Ошибочность этой позиции доказывал еще Н. Бердяев, отмечая, что народ опускается и погибает, когда материальная вещь становится для него кумиром и вполне захватывает его дух. Философия гедонизма и потребительства вызывает много искусственных потребностей, удовлетворение которых очень часто происходит за счет будущих поколений [1].

Существует сильный спрос на удовольствия, которые являются обычно не дешевыми, то есть требуют больших затрат времени, сил и средств. Поскольку возможности получить эти удовольствия честным трудом весьма ограничено, большая часть человечества идет ради них на различные преступления, правонарушения, несправедливость, предательство, лесть и т. д. [1].

В результате эта погоня за наслаждениями действует на человека разрушительно, лишая ее душевного покоя, свободы, чести, совести, здоровье, а то и самой жизни, т. е. приводит к результату, диаметрально противоположного ожидаемому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бережко-Каминская, Ю. М. Этико-философские основы мировоззрения современной украинской журналистики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1398

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод., допов. та CD) В 27 / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2009. – 1736 с.: іл.

3. Косюк, А. Исторический дискурс гедонизма в контексте новейших электронных СМИ или Традиционные развлечения в интерпретации электронных медиа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lnu.edu.ua/mediaeco/zurkryt/n12/kocuk-istor.htm

4. Николаева, О. Современная культура и православие. – М. : УЗИ. Московского поворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999. – С. 49–50.

5. Стеценко Л. Л. Гедонизм: модели теоретической реконструкции // Вестник Киевского национального университета имени Тараса Шевченко. Философия. Политология. – 2013. – 4 (114). – С. 57–60.

Костюкович М. Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

БЕЛОРУССКАЯ КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО В СЕТИ ИНТЕРНЕТ

В белорусском сегменте сети Интернет насчитывается до 70 тысяч информационных ресурсов, половина из них размещены в доменной зоне.by. В статье предпринята попытка определить, какая часть этого массива связана с белорусской культурой и искусством, каков состав и особенности этой части и существует ли в белорусском сегменте сети Интернет особый вид искусства, называемый нет-артом. Из материала исследования исключены веб-ресурсы с коммерческой ориентацией (интернет-магазины, сайты объявлений, сайты коммерческих организаций и др.), социальные сети и прочие ресурсы, предназначенные для общения (неспециализированные форумы, сайты знакомств и др.), ресурсы, тематически не связанные с материальной и духовной культурой и искусством.

В то же время в круг исследуемых сайтов включались средства массовой информации, независимо от их направленности, как основной носитель дискурса о современной Беларуси, сайты, связанные с наукой, религией, общественной деятельностью, туризмом, созданием и распространением материальных и духовных культурных ценностей. Следует отметить, что изучены все доступные сайты, размещенные в сети Интернет, независимо от времени их создания и последнего обновления.

По результатам исследования составлен каталог сайтов, посвященных культуре и искусству Беларуси, – сейчас в нем 700 ресурсов, описанных по тематике, цели, структуре.

В белорусском сегменте Интернета не удалось найти примеры нет-арта. Этот вид медиаискусства использует в качестве основного средства выражения Интернет и его специфические особенности: интерактивность, структурированный контент, сочетание аудиовизуальных и динамических элементов. Произведения нет-арта концептуальны и лишены функциональности, основаны на вариативности развертывания арт-контента в зависимости от выбора пользователя. Уже почти классическим примером нет-арта служит сайт группы сетевых художников «Йоди» www.jodi.org. К нет-арту не следует причислять множество сайтов, служащих всего лишь носителями произведений искусства – записей видеоарта, перформансов, фотопроектов, аудиовизуальных произведений, которые могут распространяться через другие медиа.

Исследовав более 10 тысяч сайтов белорусского сегмента Интернета, нельзя утверждать, что нет-арт не существует в белорусском художественном пространстве, но можно прийти к выводу, что степень его развития у нас на несколько порядков ниже, чем в англоязычном Интернете. Можно объяснить это тем, что в начале 2000-х гг., когда белорусский интернет только начал развиваться, время популярности нет-арта в глобальной сети уже завершилось и сетевые художники перешли в глубоко маргинальный слой Интернет-общества, а нет-арт в кризис.

40 процентов отобранных нами интернет-ресурсов –средства массовой информации: новостные сайты, интернет-телевидение и радио, онлайн-версии печатных и электронных СМИ. Почти все печатные и аудиовизуальные средства массовой информации Беларуси имеют онлайн-версии, поэтому онлайн-версии несетевых СМИ составляет 70% присутствующих в байнете СМИ. Пользователи байнета концентрируются вокруг крупных порталов ТУТ.бай и Онлайнер.бай, содержащих обширные информационные массивы и множество функциональных сервисов (до 50-ти ресурсов, включая коммерческие и социальные). Эти порталы генерируют информацию различной тематики, выполняя функции общественно-политических СМИ. Среди более узких, специализированных интернет-СМИ можно выделить сайт общественной культурной кампании «Будзьма беларусамі» (www.budzma.org) и молодежный информационный

ресурс www.generation.by, ориентированные на национальную, социально-культурную тематику. Довольно небольшой пласт сетевых СМИ, посвященных исключительно нематериальной культуре и искусству Беларуси, включает не более 10 сайтов, примером такого ресурса может служить электронный журнал о современном искусстве Беларуси «Арт-активист» (www.artaktivist.org), журнал переводной литературы «Прайдзісвет» (www.prajdzisvet.org), литературно-критический портал «Букстэр» (www.bookster.by).

Вместе с тем активно открываются сетевые телеканалы и радиостанции, молодежные ресурсы о городской культуре – ресурсы исключительно развлекательного характера, составляющие важный сегмент развлекательного контента белорусского Интернета.

Перечисленные ресурсы имеют тематическую рубрикацию и блочный дизайн с использованием блока «текст+иллюстрация» и расположением актуальных и обсуждаемых материалов вверху страницы.

Контент 65% СМИ русскоязычен, на белорусском языке функционируют примерно 15% ресурсов, двуязычие используют еще 20% ресурсов.

Следующая категория ресурсов о культуре и искусстве – официальные сайты учреждений культуры, творческих коллективов, объединений, мероприятий. Подобные ресурсы носят презентационный характер, содержат информацию о структуре, устройстве, истории и специфике объекта отображения. Задача презентации обусловливает более частое использование динамических элементов в дизайне сайта, как, например, на сайте Национального художественного музея Беларуси (www.artmuseum.by), где наверху страницы динамическими слайдами отмечены текущие выставки. Похожий динамический дизайн имеет сайт ММКФ «Листопад» (www.listapad.com), сайты художественных галерей, фестиваля «Славянский базар», Белорусского союза дизайнеров и др. В этой категории веб-ресурсов стоит выделить музейный портал (www.museum.by), объединивший сведения обо всех музеях республики, а также сайт музейно-замкового комплекса «Мирский замок» (www.mirzamak.by), созданный в виде интерактивной анимированной панорамы, где клик по определенной части замка переводит на страницу с ее историческим описанием.

Личные страницы деятелей культуры, создателей произведений искусства, тоже презентационные по задаче, отличаются от официальных сайтов творческих коллективов, мероприятий и учреждений культуры не столько характером контента (менее официальным, стилистически и эстетически более свободным), сколько бОльшей интерактивностью, направленностью на диалог и взаимодействие с потребителем культуры. На личных страницах, помимо общих сведений об авторе, размещаются примеры его работ, новостная лента, часто также авторские записи в формате блога. Нужно оговориться: во-первых, блогосфера Беларуси не входит в поле данного исследования из-за специфичности контента, неоднородности субъектов блогосферы и размытости ее границ, во-вторых, множество личных страниц создателей произведений культуры расположены в социальных сетях и на коммуникативных платформах. В рамках данного исследования изучены только обособленные интернет-ресурсы– личные страницы, имеющие уникальное имя и расположенные вне коммуникативных платформ.

Примером личной страницы могут служить сайты писателя Сергея Балахонова (www.balachonau.puls.by), журналиста и блогера Глеба Лободенко (www.labadzenka.by), художника МиколыБущика (www.bushchyk.com), композитора Андрея Мдивани (www.andreimdivani.com), фотографа Владимира Парфенка (www.parfianok.iatp.by), режиссера-аниматора Олега Белоусова (www.belousovart.com). Эта категория сайтов граничит с другой – виртуальным хранилищем: библиотекой или галереей, как, например, персональный сайт дизайнера Владимира Цеслера и виртуальная галерея работ дуэта Цеслер – Войченко (www.tsesler.com), или сайт объединения художников-живописцев «Арт-Ра» (www.mir-master.com). Некоторые виртуальные галереи в байнете: виртуальный архив фотографий военного и послевоенного времени фотокорреспондента БелТА и ТАСС Владимира Лупейкоwww.lupeiko.com; виртуальный фотоальбом Витебска (www.fotogorod.net) и виртуальная фотогалерея Минска (www.fotominsk.by); виртуальная фотоэнциклопедия «Природа Брестчины» (www.npbp.brestobl.com). В белорусском сегменте Интернета – правда, часто за пределами белорусских доменных зон – существует массив страниц, посвященных белорусским литераторам и художникам: это своеобразные виртуальные библиотеки и галереи, аккумулирующие авторские произведения, созданные и обновляемые не от лица автора, а от лица поклонников его творчества. В доменной зоне.ру находится множество таких виртуальных библиотек белорусских писателей – Якуба Коласа, Янки Купалы, Василя Быкова, Рыгора Бородулина, Евгении Янищиц, Змитрока Бядули и пр. Пример такого ресурса – сайт о художнике Александре Исачеве www.isachev.narod.ru. В отдельных случаях подобные страницы, насыщаясь деталями жизни и творчества авторов, перерождаются в виртуальные музеи, как, например, виртуальный музей «Іван Мележ. Старонкі жыцця» (www.ivan-melezh.iatp.by) или ресурс «Михаил Клеофас Огинский в Залесье» (www.oginski.iatp.by). Часто такие ресурсы имеют любительский дизайн и простейшую, неоптимизированную для пользователя структуру ввиду того, что их основная задача – хранение произведений в свободном доступе и безвозмездное распространение: отсутствие коммерческого потенциала и необходимости постоянно привлекать спонсоров и посетителей не стимулирует ресурсы к совершенствованию дизайна и контента.

Разнообразие историко-этнографических ресурсов байнета расширяется от крупных междисциплинарных порталов для широкого круга посетителей до ресурсов со специфической тематикой и ограниченной аудиторией: существует как широкопрофильный белорусский исторический портал (www.belhistory.com), так и специализированные информационный ресурс о гербах городов Брестской области (www.gerb.brestobl.com), ресурс о белорусской геральдике(www.geraldyka.com), краеведческий ресурс о г. п. Крево(www.krevo.by), историко-этнографический сайт «Барановичи в воспоминаниях» (www.baranavichy.at.tut.by), сайт о деревне Доманово «Домановские прогулки» (www.domanovo.iatp.by), ресурс об архитектурных памятниках Минска (www.minskart.iatp.by) и популярный портал об истории

Минска www.minsk-old-new.com. Кроме того, существуют, но на данный момент не обновляются познавательные сайты узкого профиля, как то: виртуальная генеалогическая энциклопедия «Родовые фамилии Шамбер, Глот, Гузень, Корда, Семашко» (www.shamber.info), электронная база данных первоисточников по истории Беларуси IX–XVIII веков (www.starbel.narod.ru/5rir.htm), электронный сборник лекций по истории и культуре Беларуси (www.belarusianhistory.narod.ru).

Белорусский сегмент Интернета наполняется мультимедийными проектами и все чаще используется как площадка для распространения произведений искусства, трансляции аудиовизуальных работ, общественных и культурных инициатив, основанных на взаимодействии пользователей. Популярный интерактивный медиапроект «Глобус Беларуси» (www.globus.tut.by) имеет целью составление карты архитектурных и культурных ценностей страны совместными усилиями всех посетителей сайта. На популярном молодежном ресурсе www.34mag.net, активно публикующем мультимедийные проекты, так же активно работает лейбл «Пяршак», издающий в электронном и физическом виде дебютные произведения молодых белорусских писателей, музыкантов, художников.

Другие примеры мультимедийных проектов – историко-культурный проект «90s", посвященный 1990-м гг. в Беларуси (www.90s.by); мультимедийный проект по переводу иностранных фильмов на белорусский язык «Кіно па-беларуску"(www.futubela.tv); свежий виртуальный проект 3Д-восстановления архитектурных памятников Беларуси www.vkl3d.com. Появление этого проекта, а также других сложных в визуализации виртуальных туров и экскурсий (по Несвижскому замку, дому-музею Адама Мицкевича в Новогрудке) свидетельствует о том, что в байнете расширяется сфера 3Д-моделирования и интерактивного взаимодействия с пользователем.

Это лишь малая часть интернет-ресурсов о культуре и искусстве Беларуси, которая дает вполне ясное представление обо всем объеме и характере этой сферы.

Крывашэй Д. А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДЗЯРЖАЎНАЯ КУЛЬТУРНАЯ ПАЛІТЫКА Ў БЕЛАРУСІ Ў ГАЛІНЕ КІНАБСЛУГОЎВАННЯ НАСЕЛЬНІЦТВА (1991–2010)

У пачатку 1990-х сістэма кінаабслугоўвання насельніцтва апынулася ў крызісе. Гэта было звязана са скарачэннем аб'ёмаў дзяржаказу, адсутнасцю прафесіянальнай маркетынгавай службы, ліквідацыяй цэнтралізаванай сістэмы кінапракату і стварэннем самастойных кінавідэааб'яднанняў (шасці абласных і мінскага гарадскога). Дзейнасць апошніх не падлягала адзінай пракатнай палітыцы. Імкненне да прыбытку прывяло да рэпертуарнага дысбалансу на карысць амерыканскай забаўляльнай кінапрадукцыі і знікненню з экранаў фільмаў беларускай вытворчасці [1, спр. 3, арк. 2, 8].

Відавочным стаў працэс змены профілю кінатэатраў, адток з кінасеткі кваліфікаваных спецыялістаў у камерцыйныя структуры. Назіралася зніжэнне эканамічнай эфектыўнасці дзейнасці дзяржаўнага сектара, адбывалася інтэнсіўнае скарачэнне ахопу насельніцтва гэтымі паслугамі. Калі ў 1990 г. кінаўстановак налічвалася 6916, то ў 1993 г. – 4168 ці на 40 % меней. Адбыўся значны спад колькасці наведванняў гледачамі кінавідэазалаў (глядзі Табліцу 1). Сярэдняя запаўняльнасць глядзельнай залы ў першай палове 1993 г. складала: у г. Мінску – 22 %, у абласных цэнтрах – 17 % [1, спр. 10, арк. 145–146].

Табліца 1 Колькасці кінаўстановак і відэаустановак, наведанне

	1990	1991	1993	1995	2000	2001	2002	2003	2005	2007	2009	2010
кінаўстановак	6916	5976	4168	3780	3063	2951	2642	2329	1997	1715	1212	992
наведвальнікаў (млн.)	117	94	30	12,4	11,8	11	8,3	8,4	8,7	8,7	9,0	9,4
відэаўстановак	483	-	319	266	331	346	367	-	459	583	683	748
наведвальнікаў (млн)	4,8	-	2,3	1,3	2,2	2,3	2,2	-	4,4	5,4	5,8	5,97

У лютым 1993 г. калегія Міністэрства культуры вырашыла распрацаваць праект стварэння Дзяржаўнай рэспубліканскай кінавідэапракатнай кампаніі. Планавалася цэнтралізаваць закупку кінавідэафільмаў у маштабах рэспублікі, наладзіць рэгулярны дубляж лепшых узораў замежнага кінамастацтва на беларускую мову, упарадкаваць узаемаадносіны паміж дзяржаўным кінавідэапракатам і альтэрнатыўным пракатам, абмежаваць аплату паслуг пасрэднікаў у пракаце фільмаў, правесці перарэгістрацыю кінатэатраў, кінаўстановак і відэазалаў з мэтай аптымізацыі структуры кінавідэасеткі. Калегія лічыла неабходным увайсці ва Ўрад з просьбай прыраўняць падаткаабкладанне камунальных паслуг для кінавідэасеткі, паменшыць падаткі і мытныя пошліны для прадпрыемстваў, якія выраблялі кінатэхналагічнае абсталяванне і запасныя часткі для яго, да нормаў, якія на той час былі ўстаноўлены для культасветустаноў, а таксама аб пераводзе вясковай і часткова гарадской кінавідэасеткі на бюджэтнае фінансаванне. Было вырашана стварыць у цэнтральным апараце міністэрства аддзел па кінематаграфіі і кінафікацыі з функцыямі каардынацыі і кантролю за развіццём кінапрацэсу і ўсебаковага забеспячэння яго эфектыўнасці [1, спр. 3, арк. 2–4].

На забеспячэнне адзінага парадку дэманстрацыі кінавідэапрадукцыі на тэрыторыі краіны была накіравана распрацаваная ў 1993 г. Міністэрствам культуры комплексная праграма. Яна ўключала цэнтралізаванае фарміраванне кінавідэарэпертуару, узмацненне базавых пазіцый нацыянальнага кінематографа ў візуальных камунікацыях, абмежаванне самастойнасці гаспадарчай дзейнасці кінавідэасеткі, выдзяленне ўзорна-паказальных, апорных кінавідэаўстановак і кінатэатраў, якія на практыцы ажыццяўлялі культурную палітыку дзяржавы [1, спр. 10, арк. 148–149].

Створаны ў сакавіку 1993 г. Дзяржаўны рэгістр кінавідэафільмаў і кінавідэапраграм узяў пад кантроль суб'екты кінавідэабізнесу і стаў ажыццяўляць адзіны парадак дэманстрацыі кінавідэатвораў на тэрыторыі краіны. Адным з напрамкаў дзейнасці Дзяржрэгістра было забеспячэнне падрыхтоўкі дакументаў на выдачу

Міністэрствам культуры юрыдычным асобам і індывідуальным прадпрымальнікам спецыяльных дазволаў (ліцэнзій) на здымкі, тыражаванне, дэманстрацыю і пракат кінавідэапрадукцыі, а таксама абарот эратычнай прадукцыі. У 2003 г. супрацоўнікамі Дзяржрэгістра было падрыхтавана 123 ліцэнзіі на кінавідэадзейнасць. З 1 лістапада 2003 г. у адпаведнасці з Дэкрэтам Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь ад 14 ліпеня 2003 г. № 17 ліцэнзаванне Міністэрствам культуры згаданых відаў дзейнасці было спынена. Замест іх сталі выдавацца пракатныя пасведчанні [1, спр. 887, арк. 137].

Крокам у вырашэнні праблем кінаабслугоўвання стала прыняцце 29 верасня 1993 г. пастановы Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь № 647 «Аб дзяржаўнай падтрымцы нацыянальнай кінематаграфіі». Аблвыканкамам і Мінгарвыканкаму сумесна з Міністэрствам культуры даручалася прыняць неадкладныя меры для захавання ў гарадскіх і сельскіх населеных пунктах аптымальна неабходнай колькасці кінатэатраў і кінавідэаўстановак і павысіць эфектыўнасць іх выкарыстання для паляпшэння культурнага абслугоўвання насельніцтва. На жаль, палажэнні дакумента ў сувязі з эканамічным крызісам так і засталіся не выкананымі [2, спр. 10, арк. 11].

Немалыя дзяржаўныя сродкі, якія накіроўваліся непасрэдна ў аблвыканкамы, распыляліся пры набыцці кінапрадукцыі. У выніку гэтага рэпертуар бяднеў у жанравым і ў якасным сэнсе. Міністэрства не мела рычагоў для выпраўлення сітуацыі. У сярэдзіне 1990-х гг. асноўны аб'ём экраннага часу (да 80 %) складалі амерыканскія фільмы катэгорыі «Б» – так званай другараднай прадукцыі, прызначанай для маларазвітых краін. Нізкія ідэйна-мастацкія якасці рэпертуару былі асноўнай прычынай скарачэння колькасці наведвальнікаў кінатэатраў [2, спр. 57, арк. 130–131].

У красавіку 1996 г. Міністэрства культуры накіравала ва Ўрад краіны прапановы па паляпшэнню кінавідэаабслугоўвання насельніцтва. У выпадку прыраўнання дзяржаўных гасразліковых пракатных арганізацый па падатках да дзяржбюджэтнай сферы адпаведныя адлічэнні павінны былі складаці 1,7 % замест 20,7 %. Гэта дазволіла б выкарыстоўваць грошы, якія б заставаліся на рахунку гэтых арганізацый, на набыццё кінавідэафільмаў і рэканструкцыю матэрыяльна-тэхнічнай базы [1, спр. 92, арк. 47].

У 1996 г. бачылася найбольш перспектыўным напрамкам захавання кінасеткі і паляпшэння абслугоўвання насельніцтва арэнда працоўнымі калектывамі і акцыяніраванне кінатэатраў. Прадстаўлялася мэтазгодным дазволіць гэтым кінатэатрам большую гаспадарчую самастойнасць, у прыватнасці, здаваць у субарэнду памяшканні без шкоды для кінапаказу пры ўмове накіравання ўсёй атрыманай сумы на паляпшэнне абслугоўвання гледачоў [1, спр. 92, арк. 48].

Урад краіны пастановай № 838 ад 27 снежня 1996 г. прадугледзеў захаванне ў гарадах абласнога падпарадкавання не менш за адзін кінатэатр на 150 тыс. жыхароў і не менш аднаго кінатэатра ў раённых цэнтрах. Дакумент рэкамендаваў мясцовым Саветам дэпутатаў прадставіць дзяржаўным кінатэатрам ільготы па падатках і іншых плацяжах, якія паступаюць у мясцовыя бюджэты.

5 снежня 2002 г. калегія Міністэрства культуры абмяркоўвала вынікі кінавідэаабслугоўвання насельніцтва. Звярталася ўвага на працяг працэсу скарачэння стацыянарных кінаўстановак, што прыводзіла да скарачэння колькасці гледачоў. За перыяд з 1990 па 2001 год агульная колькасць кінаўстановак скарацілася ў 2,3 разу (у сельскай мясцовасці – у 2 разы), колькасць месцаў для гледачоў – у 1,8 разу. Агульная лічба наведванняў скарацілася ў 10,5 разоў (гл. Табліцу 1). Сярод праблем, якія стрымлівалі паляпшэнне кінавідэабслугоўвання насельніцтва, была састарэласць кінапраекцыйнага абсталявання, значная амартызацыя будынкаў (80 % з іх патрабавалі рамонту і мадэрнізацыі). Пэўныя праблемы стварала адсутнасць цэласнасці кінавідэасеткі і органаў кіравання кінафікацыяй у некаторых абласцях [1, спр. 587, арк. 40].

У Табліцы 5.5.2 прыведзены паказчыкі наведвання ў разліку на 1 жыхара. Як можна заўважыць, адзіным месцам, дзе назіралася павелічэнне колькасці гледачоў, быў г. Мінск. У перыяд з 1997 па 2001 г. у сталіцы назіралася павялічэнне ў 3 разы. Гэтаму спрыялі змены ў рэпертуарнай палітыцы. На экранах з'явіліся фільмы класа «А», прэм'ерныя, фестывальныя і г. д. Па новаму стала будавацца праца з гледачом. У кінатэатрах з'явіліся ільготныя кінасеансы.

Найбольшы эфект з пункту гледжання пашырэння рэпертуару і паляпшэння якасці паказу мела выкарыстанне відэапраектных установак. У адпаведнасці з пратаколам даручэнняў Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь ад 12 чэрвеня 2001 г. № 23 за кошт мясцовых бюджэтаў толькі ў 2002 г. было набыта 26 відэапраектных комплексаў [3, с. 50–51]. На канец 2006 г. у краіне дзейнічала каля 400 такіх відэасістэм. У наступныя гады іх колькасць працягвала расці і ў 2010 г. іх налічвалася 748 адзінкі. З мэтай прыцягнення гледачоў праводзілася аснашчэнне кінатэатраў гукавымі сістэмамі Dolby, праводзіўся капітальны рамонт і рэканструкцыя кіназалаў. На 1 студзеня 2007 г. у рэспубліцы былі абсталяваны гэтымі сістэмамі 25 кіназалаў [4, с. 126]. У верасні 2008 г. у Мінску адкрыўся першы ў краіне мультыплекс «Беларусь», які налічваў пяць кіназалаў. У 2010 г. у кінатэатрах гарадоў Барысаў, Брэст, Гомель, Гродна, Ліда і Мінск былі ўсталяваны сістэмы лічбавага 3D-кінапаказу [5, с. 81].

Аднак і гэтыя меры не дазволілі ўтрымаць гледача. У далейшым лічба наведання зменшылася на чвэрць у 2007 г. у параўнанні з 2001 г. Толькі ў 2010 г. назіраўся некаторы рост гэтага паказчыка. У той жа час наведанне кінасеансаў у Мінскай вобласці няўхільна падала на фоне неістотнага паляпшэння становішча ў іншых абласцях у 2010 г. (гл. Табліцу 2).

Табліца 2 Колькасць наведванняў кінасеансаў у сярэднім на 1 жыхара (уласныя падлікі па [3, с. 55; 5, с. 30; 6, с. 26])

Вобласць	**1990 г.**	**1995 г.**	**2001 г.**	**2007 г.**	**2010 г.**
Брэсцкая	11,7	1,2	0,9	0,4	0,5
Віцебская	11,4	0,7	0,6	0,3	0,3
Гомельская	12,4	1,3	0,7	0,7	0,8
Гродзенская	10,8	1,4	0,6	0,4	0,5
Мінская	12,1	1,6	1,5	1,2	1,0
Магілёўская	10,1	1,4	0,5	0,7	0,7
г. Мінск	11,0	0,9	2,7	2,0	2,4
Па краіне	11,5	1,2	1,1	0,9	1,0

З мэтай павелічэння долі фільмакопій беларускай і расійскай вытворчасці і рэгулявання колькасці

фільмапрадукцыі замежных краін 24 сакавіка 2005 г. была створана Каардынацыйная рада па закупцы кінавідэапрадукцыі. У выніку зменаў у рэпертуарнай палітыцы кінавідэапракатных арганізацый у кінатэатрах краіны ў 2005 г. назіраўся рост колькасці паказаў прадукцыі расійскай і беларускай вытворчасці (больш 40 % ад агульнай колькасці фільмаў для дарослай аўдыторыі і больш за 60 % – для дзіцячай) [7, арк. 134].

У адпаведнасці з даручэннем Прэзідэнта Рэспублік Беларусь ад 20 чэрвеня 2005 г. на ўпраўленні ідэалагічнай работы аблвыканкамаў і Мінскага гарвыканкама быў ускладзены кантроль за рэпертуарнай палітыкай і набыццём новай фільмапрадукцыі [8, т. 4, арк. 7]. У краіне праводзілася стварэнне адзінай структуры кінавідэасеткі і сістэмы кіравання кінавідэапракатнымі прадпрыемствамі. У Брэсцкай вобласці асобным рашэннем аблвыканкама ў ліпені 2005 г. было створана КУП «Кінавідэапракат» з філіяламі ў гарадах Баранавічы і Пінск з захаваннем за ўпраўленнем культуры аблвыканкама кіравання дадзеным органам галіновага кіравання. У Віцебскай вобласці ў 2005 г. было адменена рашэнне аблвыканкама аб перадачы шэрагу кінатэатраў у раённую ўласнасць. Кінатэатры засталіся на балансе УП «Кінавідэапракат» Віцебскага аблвыканкама. У Магілёўскай вобласці ў тым жа годзе кінавідэапрадпрыемствы былі перададзены як маёмасныя комплексы ў абласную ўласнасць. З раённай у абласную камунальную ўласнасць бязвыплатна была перададзена маёмасць аддзелаў культуры, якая прызначалася для кінавідэаблугоўвання насельніцтва. У г. Мінску ў той час 17 кінатэатраў былі аб'яднаны ў адзіную сетку, ператвораны ў філіялы структуры УП «Кінавідэапракат» Мінскага гарвыканкама [7, арк. 142].

Праз два гады адбылася новая рэарганізацыя. Гарвыканкамам і райвыканкамам былі перададзены будынкі, пабудовы і іншая маёмасць кінапракатных арганізацый акрамя той, што знаходзілася ў абласных цэнтрах. У Брэсцкай вобласці былі створаны кінавідэацэнтры аддзелаў культуры райвыканкамаў без стварэння юрыдычнай асобы. Баранавіцкі кінатэатр «Кастрычнік» і Пінская гарадская кінавідэасетка сталі асобнымі ўстановамі культуры. У Віцебскай вобласці былі створаны кінавідэацэнтры раённых і гарадскіх аддзелаў культуры без стварэння юрыдычных асобаў. У Гомельскай вобласці – раённыя камунальныя кінавідовішчныя унітарныя прадпрыемствы. У Гродзенскай – камунальныя унітарныя кінавідовішчныя прадпрыемствы «Райкінавідэасетка». У Магілёўскай – структурныя падраздзяленні аддзелаў культуры гаррайвыканкамаў а таксама камунальнае ўнітарнае прадпрыемства (КУП) «Бабруйсккіно». У Мінскай вобласці былі створаны КУП раёнаў і г. Жодзіна [9, т. 9, арк. 88–89].

Шэраг мерапрыемстваў у напрамку развіцця кінавідэапракату і кінавідэапаказу ўтрымлівала Канцэпцыя развіцця кінематаграфіі Рэспублікі Беларусь на 2009–2014 гг. Пачынаючы з 2010 г. у бюджэтах абласцей і г. Мінска было запланавана выдзяленне субсідый на пакрыццё стратаў дзяржаўных кінавідапракатных арганізацый пры паказе фільмаў беларускай вытворчасці, прызнаных у вызначаным парадку нацыянальнымі і створаных па дзяржаўнаму заказу. Датацыі атрымалі дзяржаўныя арганізацыі, якія займаліся пракатам і паказам фільмаў у сельскай мясцовасці, малых і сярэдніх гарадах, а таксама гарадах абласнога падпарадкавання. Субсідаваўся кінавідэапаказ і кінавідэапракат некамерцыйных і дзіцячых фільмаў, арганізацыя спецыяльных сеансаў для сацыяльна неабароненых катэгорый насельніцтва паільготных коштах. Для кінавідэабслугоўвання сельскага насельніцтва праводзілася работа па набыццю стацыянарных і перасоўных відэапракатных комплексаў. Толькі за першае паўгоддзе 2010 г. было набыта 12 відэапраекцыйных сістэм і 1 аўтамабіль. Побач з гэтым Канцэпцыя прадугледжвала паступовы пераход арганізацый кінавідэапракату і кінапаказу ў г. Мінску і абласных цэнтрах на самаакупнасць. Складана было рэалізаваць палажэнні аб прыцягненню на беларускі рынак і інвеставанню сродкаў замежных фірм у рэканструкцыю кінатэатраў [9, т. 7, арк. 26, 27, 33].

Такім чынам, дзяржаўная палітыка ў галіне кінаабслугоўвання ў даследуемы перыяд была накіравана на захаванне гледача пры адначасовым змяншэнні бюджэтных выдаткаў на сферу кінапракату. Структура апошняга перажыла некалькі рэарганізацый, што было абумоўлена пошукамі аптымальных суадносін паміж павелічэннем прыбытковасці і паляпшэннем рэпертуару кінавідэапракатных устаноў.

ЛІТАРАТУРА

1. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). – Ф. 974. – Воп. 4.
2. НАРБ. Ф. 974. – Воп. 1.
3. Беларуская культура сёння. Гадавы агляд (2002) / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Белар. дзярж. ін-т праблем культуры; навук. рэд. У. П. Скараходаў. – Мінск : БелДІПК, 2003. – 208 с.
4. Беларуская культура сёння: гадавы агляд, 2006 / Абламскі В. Я. [і інш.]; навук. рэд. І. Б. Багачова. – Мінск : Беларус. дзярж. ін-т праблем культуры, 2007. – 188 с.
5. Беларуская культура сёння : гадавы агляд, 2010 / І. В. Анціпенка [і інш.]; пад агул. рэд. Т. І. Стружэцкага. – Мінск : БДУ культуры і мастацтваў, 2011. – 144 с.
5. Организации культуры в Республике Беларусь в 2007 году. Статистический сборник / Мин. стат. и анализа Респ. Беларусь. – Минск : Минстат, 2008. – 50 с.
6. Учреждения культуры и искусства Республики Беларусь в 2003 году. Статистический сборник / Мин. стат. и анализа Респ. Беларусь. – Минск, 2004. – 43 с.
7. Архіў Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь за 2001 г. Пратаколы № 6–7 пасяджэнняў калегіі Міністэрства і дакументы да іх.
8. Архіў Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь за 2008 г. Справа 01–03. Пратаколы пасяджэнняў калегіі Міністэрства і матэрыялы да іх. Т. 4.
9. Архіў Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь за 2010 г. Справа 01–09. Даручэнні Прэзідэнта, Нацыянальнага сходу, Адміністрацыі Прэзідэнта, Савета міністраў Рэспублікі Беларусь, рэспубліканскіх органаў дзяржаўнага кіравання і дакументы па іх выкананню. Т. 7, 9.

Куринная А. В.
(Республика Украина, г. Харьков)

ТЕОРИЯ «КОНФЛИКТА» В СОВРЕМЕННОМ СЦЕНАРНОМ МАСТЕРСТВЕ ЭКРАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Современное сценарное мастерство экранного искусства, на сегодняшний день, находится в поле интенсивного развития. На постсоветском пространстве в разное время было создано немало работ посвященных теории сценарного мастерства, в частности, теории кинодраматургии: В. Волькенштейна «Драматургия кино», В. Туркина «Драматургия кино. Очерки по теории и практике киносценария», В. «Юнаковского «Построение киносценария» и многих других. Однако теория изучения сегодняшних сценарных форм, новые учебные пособия с учетом новшеств и открытий в данной области – все это остается проблемным полем «сценарного мастерства». Особенный интерес, на наш взгляд, является изучение «частностей» – элементов драматургии, которые зачастую в практических трудах для студенчества, рассматриваются авторами достаточно сжато и бегло. Речь идет, например, о таких наиболее важных для создания экранной драматургии составляющих как – «композиция», «художественный образ» и особенно – «конфликт». А между тем, именно эти «частности» являются основой будущего экранного произведения; и именно эти «частности» полны противоречий и вопросов.

В данном докладе мы остановимся на наиболее противоречивом, на наш взгляд, термине – «конфликт».

А. Эйнштейн утверждал, что «все идеи в науке родились в драматическом конфликте между реальностью и нашими попытками ее понять». В контексте данного высказывания «конфликт» как теоретический аспект составляющий ткань искусства, а именно – драматургическую конструкцию экранного произведения, представляется достаточно интересным и заслуживающим научного исследования аспектом. Особенно данный вопрос актуален в последнее время, когда роль «конфликта» в драматургии в представлении некоторых современных драматургов постепенно теряется. Более того, снова и снова возникают идеи творческих экспериментов, в процессе которых предлагается избавление от «конфликта» как драматургической составляющий и, как следствие, тяготение к «бесконфликтной драматургии». А между тем, в результате таких экспериментов нарушается ткань драматургической структуры, впрочем, к чему и стремятся подобные модные «новоискания».

Обращаясь к степени изученности данной проблематики, следует отметить, что наибольшее исследование данного аспекта в экранном искусстве, очевидно именно в кинодраматургии. Среди современных исследователей теорией «конфликта», в частности, широко занимались: Л. Л. Геращенко (в диссертационном исследовании «Конфликт в отечественном документальном кино 90-х гг.»), Р. С. Ибрахим (в исследовании «Философия конфликта в экранном искусстве А. Тарковского»), некоторые аспекты конфликта рассматривает в своем труде «Поэтика кино» Р. Руис (в частности, глава «Теория центрального конфликта»). В виду же отсутствия широкого изучения теледраматургии, серьезных исследований в области конфликта практически нет.

Что есть такое «конфликт» в современной теледраматургии? Насколько принципы классического понимания этого термина являются применимыми для нее? И может ли вообще в современном телепространстве существовать «бесконфликтная» драматургия?

Итак, что есть такое «конфликт»? Согласно «Словарю русского языка» С. И. Ожегова «Конфликт – это столкновение, серьезное разногласие, спор» [5, с. 237].

Находим так же следующее определение: «Конфликт – (от лат. *conflictus*) – обязательный элемент структуры драматургического произведения – столкновение противоположных идей и взглядов, обострение споров, которое имеет форму драматической борьбы» [2, с. 112].

Вышеперечисленные трактовки, конечно же, достаточно общие, однако в них очевидна действенная сущность конфликта, что, в свою очередь, наиболее точно выражают специальные терминологические источники. Среди них и словарь П. Пави, согласно которому конфликт (франц.: *conflit*; англ.: *conflict*; нем.: нем.: *konflikt*; исп.: *conflicto*) в драматургии означает столкновение противоположных сил и мнений. П. Пави, в частности, акцентирует внимание на том, что «драматический конфликт проистекает из столкновения антагонистических сил драмы. В конфликте противостоят друг другу персонажи, взгляды на мир или различные позиции в определенной ситуации… Конфликт находится лишь в драматургии действия (подчеркнуто мною. – А. К.). Однако, в театре, например, существуют и такие театральные формы, в которых конфликт может отсутствовать вовсе (например, в эпическом или азиатском театре)» [6, с. 161–163]. Итак, конфликт является, двигателем действия, своего рода, его «сердцем».

Интересно, что в психологическом аспекте мы находим многочисленные *классификации конфликтов.* «Основаниями для них могут быть источник конфликта, содержание, значимость, тип разрешения, форма выражения, тип структуры взаимоотношений, социальная формализация, социально-психологический эффект, социальный результат. Конфликты могут быть скрытые и явные, интенсивные и стертые, кратковременные и затяжные, вертикальные и горизонтальные и т. д. Так, согласно У. Линкольну, положительное воздействие конфликта проявляется в следующем: конфликт ускоряет процесс самосознания; под его влиянием утверждается и подтверждается определенный набор ценностей; способствует осознанию общности, так как может оказаться, что у других сходные интересы, и они стремятся к тем же целям и результатам и поддерживают применение тех же средств – до такой степени, что возникают официальные и неофициальные союзы; приводит к объединению единомышленников; способствует разрядке и отодвигает на второй план другие, несущественные конфликты; способствует расстановке приоритетов; играет роль предохранительного клапана для безопасного и даже конструктивного выхода эмоций; благодаря ему обращается внимание на недовольство или предложения, нуждающиеся в обсуждении, понимании, признании, поддержке, юридическом оформлении и разрешении; приводит к возникновению рабочих контактов с

другими людьми и группами; благодаря ему стимулируется разработка систем справедливого предотвращения, разрешения конфликтов и управления ими.

Отрицательное воздействие конфликта часто проявляется в следующем: конфликт представляет собой угрозу заявленным интересам сторон; он угрожает социальной системе, обеспечивающей равноправие и стабильность; препятствует быстрому осуществлению перемен; приводит к потере поддержки; ставит людей и организации в зависимость от публичных заявлений, от которых невозможно легко и быстро отказаться; вместо тщательно взвешенного ответа он ведет к быстрому действию; вследствие конфликта подрывается доверие сторон друг к другу; вызывает разобщенность среди тех, кто нуждается в единстве или даже стремится к нему; в результате конфликта подрывается процесс формирования союзов и коалиций; конфликт имеет тенденцию к углублению и расширению; конфликт в такой степени меняет приоритеты, что ставит под угрозу другие интересы» [3].

Итак, конфликт является неотъемлемой частью сценария. И это определение в драматургии закрепилось, став фактически аксиомой. Почему же на смену классическому пониманию построения действия пришло ее частичное или полное отрицание? В ключе нашего исследования речь идет о теории «бесконфликтности». Бесконфликтная драматургия – это то, что Щедрин именовал состоянием «вне оного, но как бы и в оном». «Бесконфликтность», или, так называемая, «теория бесконфликтности» – представляет собой «условный термин в советской эстетике, литературной критике и литературоведении, которым обозначаются взгляды, отрицающие правомерность общественно-значимого конфликта в произведениях советской литературы и искусства, посвященных современности. Хотя разработанной теории, открыто проповедующей бесконфликтность, в советской литературе и искусстве нет, сторонники указанных взглядов, выступая в печати, неоднократно формулировали свои позиции, игнорируя противоречия в развитии советского общества, возникающие в процессе борьбы и преодоления препятствий на пути коммунистического строительства. В соответствии с этим сторонники «бесконфликтности» требовали отказа от изображения конфликта в литературе. Иногда ими признавался лишь «конфликт» «хорошего» с «отличным». Большой ущерб теория «бесконфликтности» нанесла советской драматургии и кинодраматургии… Борьба с «бесконфликтностью» сохраняет свою актуальность потому, что идеи бесконфликтности, приводя к облегченному показу трудностей и противоречий в развитии советского общества, тем самым препятствуют выполнению советской литературой и искусством их главной задачи – изображения роста нового, передового в его борьбе с отжившим и косным» [1]. Итак, становится фактически очевидным, что сама идея отсутствия конфликта представлялась и представляется теоретиками драматургии достаточно абсурдным концептом. Это обусловлено тем, что конфликт позволяет сюжету динамично развиваться. Он зарождается в завязке действия. Плавно перетекает в область его развития, воплощаясь в разнообразных событиях. Затем достигает своего апогея в кульминации, и, наконец, разрешается в развязке.

Итак, если «конфликт» фактически отсутствует в «бесконфликтной драматургии», то может быть в этом случаи можно вести речь о «кризисе» (в драматургическом понимании этого термина)? Очевидно, синонимом слова «конфликт» можно обозначить специфический для драматургии построения действия кадра – термин «кризис». Согласно «Словарю русского языка» С. И. Ожегова, кризис предполагает «резкий, крутой перелом в чем-нибудь» [5, с. 247]. Однако, согласно последним исследованиям в области теории кинодраматургии, в частности, согласно исследованию Р. Макки «кризис – это третий элемент пятичастной структуры истории, который предполагает принятие решения (подчеркнуто мною. – А. К.) В каждой сцене персонажи вынуждены делать выбор в отношении того или иного действия, но только Кризис (с заглавной буквой «К») оказывается окончательным решением. Примечательно, что и сам термин в переводе с греч. crisis означает «решение». А вот китайский иероглиф, означающий «кризис» состоит из двух знаков: «опасность» и «возможность». «Опасность» в том, что принятое в этот миг неправильное ошибочное решение навсегда лишит нас того, к чему мы стремимся, а «возможность» поможет достичь цели при условии правильно сделанного выбора [4, с. 305].

Действительно, такая двоякая семантика термина подтверждает наявность его обобщенной с «конфликтом» сущности.

В момент кризиса сила воли главного героя проходит наиболее строгую проверку. Кризис – это дилемма, с которой сталкивается главный герой, когда встречаясь лицом к лицу с наиболее мощными в его жизни и сплоченными силами антагонизма, он должен принять решение о том, какое действие предпринять в последней попытке добиться своего желания… Примечательно, что место кризиса в истории определяется продолжительностью кульминационного действия… Если кризис происходит в одном месте, а кульминация в другом и позже, мы должны «склеить» их с помощью монтажа. Соединив во времени и пространстве фильма. Не сделав это, перейдя от кризиса к другим составляющим истории – например, подсюжету, – мы направим сдерживаемую энергию зрителей на антикульминацию [4, с. 306–310].

Итак, «конфликт», «кризис». Каким же образом проявляются они в телевизионном сценарии? В контексте телевизионного зрелища наиболее показательным является жанр игровой программы. Именно в этом жанре отмечается четко выраженный сюжет, с обозначением какой либо цели и задачи; иногда с трагической развязкой. Так в разновидности игровых программ – шоу-талантов – мы наблюдаем развитие истории героя или героев на пути к достижению заветной цели – победе в этом шоу. Но не всегда сюжетная линия конкретного героя такого зрелища обречена на успех. Более того, зачастую сценаристы демонстрируют роковые финалы или трагические переживания персонажей программы. Очевидно, именно душевные терзания и несчастный исход больше всего интригуют зрителя, а, следовательно, поднимают рейтинг программы. Программы-перевоплощения, в которых героям необходимо пройти тяжелые испытания операциями – практически болью, по своей сути утрируют конфликтные ситуации – делают их основой зрелища. Таким образом, здесь становится очевидным обратный эффект, в котором в отличии от «бесконфликтности» конфликт становится «гипертрофированным». Герои плачут, страдают, испытывают

любые другие негативные эмоции на фоне динамичного музыкального материала, повышающего динамику действа. За этим следует искусственность конфликта, и зрелище из реального выходит в пространство игры. Зритель, словно, испытывает, введенный А. Хичкоком, термин «саспенс» – состояние тревожного ожидания и беспокойства. Конфликт перерождается в «гиперконфликт».

Таким образом, в контексте вышесказанного полагаем, что сценаристу экранного зрелища необходимо знать и владеть навыками создания подобных сценариев. А теория «конфликта» в сценарном мастерстве современного экранного произведения, в свою очередь, еще ждет самостоятельного современного исследования искусствоведов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бесконфликтности «теория» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke1/ke1-5771.htm. – Загл. с экрана.

2. Житницкий, А. З. Драматургия массовых театрализованных зрелищ / А. З. Житницкий – Х. : ХДАК, 2004. – 128 с.

3. Конфликт. Классификация конфликтов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://psyfactor.org/personal/personal10-12.htm. – Загл. с экрана.

4. Макки, Р. История на миллион долларов : мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Р. Макки ; пер. с англ. – 2-е изд. – М. : Альпина нон-фикшн, 2010. – 456 с.

5. Ожегов, С. И. Словарь русского языка. – С. И. Ожегов. – 17-е изд. – М. : Рус. Яз., 1985. – 792 с.

6. Пави, П. Словарь театра : пер. с фр. / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.

Макаревич А. В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ВИДЕОАРТ И ЕГО РАЗНОВИДНОСТИ. ПОПЫТКА ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ

Понятия «видеоарт», «видеоинсталляция», «видеоперформанс» свидетельствуют о важной методологической трансформации, преобразовавшей историческую парадигму экранного искусства второй половины XX века. Метафора «творческая лаборатория» стала настолько популярна в современном искусстве, что многие творческие группы или отдельные художники называют себя именно так. (Первые видеоэксперименты были связаны с именами таких художников как Нам Джун Пайк (США), В. Бружевский (Польша), В. Кален (Германия), П. Вайбель (Австрия), Д. Халл (Великобритания), а также с группами российских художников – «AES+F», «Пиратское телевидение», «Коллективные действия» («КД»).) Для многих из них видеоискусство стало экспериментальной зоной исследования и апробирования разнообразных идей, методов, технологий, причем изначально необязательно относящихся к арсеналу искусства.

В данной работе мы остановимся на проблеме дифференциации экспериментальных, поначалу, разновидностей видеоарта, получивших свое развитие в художественном мире конца XX – начала XXI столетия.

Видеоарт (от англ. video art – видеоискусство) – художественное направление в искусстве последней трети XX века, использующее для создания и репрезентации своих произведений возможности видеотехники. В начальной фазе формирования явления названного «видеоарт» выделяют большое количество разновидностей видео документального и нарративного характера: «street video», «community video», «grass-roots video», «guerilla television», «alternative TV», «video essay». Привести все разновидности видеоарта в единую систему довольно сложная задача, поскольку не существует не только единого принципа разделения видеоарта на подвиды или разновидности, но отсутствует общепринятая терминология. Реестр используемых в отношении видеоарта обозначений, оказывается, как правило, ограниченным рамками одного конкретного исследования либо исследователя. Познакомившись с различными авторскими толкованиями понятия «видеоарт» (К. Эвлз, И. Давлетшин, О. В. Грановская, Е. В. Дуков, Я. Б. Иоскевич) и изучив научные подходы его исследования (М. Янковская, Дж. Янгблад, Э. Саржент-Вустер), мы предлагаем определять данное явление следующим образом: видеоарт – это совокупность художественно-выразительных средств и особенностей коммуникативного воздействия экранного произведения, созданного с использованием техники и технологии видео.

Несмотря на кажущееся технологическое сходство с кино и телевидением, видеоарт представляет собой особое искусство, со своей спецификой и выразительными возможностями. Исходя из того, что каждое конкретное произведение видеоарта идентифицируется в пределах сплошного непрерывного экранного текста, мы можем предложить следующую классификацию видеоарта, взяв за основу, пять базисных характеристик видеоартефактов: инструмент создания, носитель аудиовизуального изображения, хронометраж, объект предкамерной реальности и пространство экспонирования. Перечисленные признаки, в свою очередь, делятся на две группы. Первая группа представляет собой признаки видеоарта в целом, вторая – дифференцирующие признаки внутри самого видеоарта.

Итак, идентификационные признаки видеоарта как такового сводятся к следующим:

- инструмент создания;
- носитель аудиовизуального изображения;
- хронометраж.

1. В каждом конкретном случае главными инструментом создания видеоматериала является видеокамера. Здесь следует оговориться, что, артефакты, рассматриваемые нами как относящиеся к видеоарту, должны быть созданы именно аналоговой видеокамерой. Первая переносная видеокамера Sony Portapak впервые появилась в американских магазинах в 1965 году. Компактная и относительно недорогостоящая она немедленно привлекла внимание художников, а видео обнаружило новые возможности как средство художественного выражения, подобно живописи, скульптуре, фотографии или перформансу. Именно с конца 1960-х годов начало складываться явление, получившее название «видеоискусство».

2. Вторым общим признаком видеоарта является вид носителя аудиовизуальной информации. Видеохудожники, как правило, применяют различные носители для хранения и презентации свои видеоработ, используя как обычные магнитные видеокассеты, так и более современные технологии, когда данные могут быть пред-

ставлены и воспроизведены как компьютерный файл (или файлы) на жестком диске или CD-ROM, или на цифровой пленке.

3. Следующий признак, составляющий основу нашей классификации – хронометраж. Это термин, заимствованный из киноведения, понимается нами как короткометражные (визуальные или аудиовизуальные) записи, которые колеблются в диапазоне от двух до двадцати минут. Это средний хронологический диапазон видеоартефактов, амплитуда которого может увеличиваться или уменьшаться в ту или иную сторону в зависимости от художественного замысла видеоартиста.

На данном этапе мы перечислили общие, генеральные признаки видеоарта, совокупность которых и определяет принадлежность артефакта к данному явлению. Далее обратимся к дифференцирующим характеристикам произведений видеоарта, которые классифицируются по:

- объекту предкамерной реальности
- пространству экспонирования

На их основе указанных признаков мы предлагаем различать три разновидности видеоарта: собственно видеоарт, видеоперформанс и видеоинсталляцию, которые и отличаются между собой по объекту предкамерной реальности и месту и способу экспонирования.

Так, предметом предкамерной реальности собственно видеоарта является, как правило, документально-постановочная реальность. В видеоперформансе объект предкамерной реальности определяется наличием антропоцентрических черт. Видеоинсталляция же отличается принципиальным отсутствием вышеперечисленных критериев.

В качестве платформы экспонирования в произведениях видеоарта неизменно выступает экран-монитор (телевизора, компьютера). Видеоперформанс, как правило, встраивается в пространство реальности. Видеоинсталляция имеет варианты экспонирования: она репрезентируется в специально структурированном помещении, либо «охватывает» так называемое «тотальное пространство» – элементы городской среды – архитектуры, природные объекты (земля, небо и проч.).

Деление видеоарта на три разновидности – видеоарт, видеоперформанс и видеоинсталяция – можно встретить в работах западно-европейских исследователей – К. Хорсфилд [3], М. Раша [5], М. Янковской [4]. Однако авторы не предлагают каких-либо критериев такого деления. Для российских исследователей этой области характерен принципиально иной подход классификации произведений видеоарта. Так, авторы «Антологии российского видеоарта» пишут о том, что видеоарт «включает в себя жанры: видеоинсталляция, видеоскульптура, видеоперформанс, видеотанец, видеомикс. Не включает: коммерческие видеофильмы, рекламные ролики и музыкальные видеоклипы» [1, с. 192]. Следует отметить, что, предлагая свою классификацию, российские авторы (А. Исаев, Ю. Бохоров, О. Шишко) ограничиваются лишь ее маркировкой, не предлагая какого-либо теоретического обоснования такого разделения.

Исходя из вышеперечисленных признаков видеоарта и его разновидностей, следует остановиться на кратком определении обозначенных нами понятий – видеоперформанса и видеоинсталляции. Под видеоперформансом понимается разновидность видеоарта, в ходе которой художник, являясь неотъемлемой частью видеоперформанса, сообщая некую аутентичную информацию зрителю и интенсифицирует ее средствами видеотехники. Видеоинсталляция, в свою очередь, собой разновидность видеоарта, которая интегрирует в себе видеообраз и пространство его экспонирования. Представителями видеоперформанса на разных этапах его развития были такие видеохудожники как Б. Науман, В. Аккончи, Дж. Джонас, В. Брушевский, А. Монастырский и другие. Наиболее выдающимися представителями видеоинсталляции являются Б. Виола, Д. Гордон, Д. Айткен, П. Хьюгхе. Благодаря присущей видеоарту и его разновидностям экспериментальности, это направление современного искусства способно обращаться к широкому спектру тем, проблем от эстетических, социальных, культурных до философских. Многообразие форм произведений видеоарта, многозначность видеоработ позволяют критикам, искусствоведам и зрителям выстраивать самые разные интерпретации работ видеохудожников.

Таким образом, в рамках данного артикула была предложена классификация видеоарта по пяти, обозначенными нами, критериям (инструмент создания, носитель аудиовизуального сообщения, хронометраж, предкамерная реальность, пространство экспонирования), что позволило нам определить три разновидности указанного явления: собственно видеоарт, видеоперформанс и видеоинсталляция и дать им краткое толкование.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология российского видеоарта / сост. и отв. ред. А. Исаев. – М. : МедиаАртЛаб, 2002. – 208 с.
2. Новые аудиовизуальные технологии: учебное пособие / О. В. Грановская, Е. В. Дуков, Я. Б. Иоскевич и др.; отв. ред. К. Э. Разлогов. – М., 2005. – С. 459.
3. Horsfield K. Introduction to the Video Data Bank Collection // Feedback: The Video Data Bank Catalog of Video Art and Artist Interviews. – 2004. Электронная версия. – Режим доступа : thttp://www.temple.edu/tempress/chapters1400/1669chl.pdf
4. Jankowska, M. Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973–1994: historia, artyści, dzieła / M. Jankowska. – Wydawn. Neriton, 2004. – 255 s.
5. Rush, M. New Media in Late 20th-Century Art / M. Rush. – London : Thames & Hudson, 2005. – 248 pp.

Мушинский Н. И.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ФИЛОСОФИЯ МОДЕРНА И ПОСТМОДЕРНА О РОЛИ ИСКУССТВА КИНО В ПОСТИЖЕНИИ КРИТЕРИЕВ СПРАВЕДЛИВОСТИ ЭПОХИ ТЕХНОГЕНЕЗА

Современное искусство играет важную роль в постижении критериев *справедливости* в контексте процессов техногенеза. Особенно это касается новых синтетических жанров, порождённых самим техническим прогрессом, в частности, экранного искусства (*кино*). Возникнув сравнительно недавно, *кино* на протяжении XX века прошло длительный путь развития от «немого» и чёрно-белого к звуковому и цветному. Оно впитало в себя наследие более древних традиционных видов ис-

кусства, таких как живопись, музыка и пение, танец и пантомима, театр и т. п. *Киноискусство* при этом идёт вровень с передовыми научно-техническими инновациями, на наших глазах в дополнение к широкоэкранной демонстрации фильмов в залах кинотеатров повсеместно распространился более камерный формат телефильмов, началась эпоха видеозаписи (от кассетных носителей и видеомагнитофонов к лазерным компакт-дискам и DVD-проигрывателям, видеоплэйерам, и далее, – к средствам Интернет-проката), ещё больше расширившая свободу пользователя, но и породившая ряд проблем, связанных с нарушением принципов *справедливости* в сфере авторского права, различными видами «видеопиратства». Информационные технологии отразились не только с точки зрения проката новых кинофильмов, но и непосредственно при их съёмке: всё шире используется компьютерная графика при построении массовых сцен, общих планов, спецэффектов и т. п. Можно предположить, что *киноискусство* и в дальнейшем будет живо реагировать на передовые научно-технические достижения.

Столь непосредственная связь с прогрессом науки и техники приводит к тому, что *экранное искусство* отражает в себе как в зеркале те общественные проблемы, которые неизбежно возникают в структуре технократического социума, в частности, – разнообразные нарушения принципов *справедливости*.

Действительно, техника с одной стороны объединила человечество через развитие средств коммуникации (транспорта и связи), с другой – обострила противоречия между странами и народами, ранее мало контактировавшими между собой, ещё не озаботившимися выработкой универсальных гуманистических критериев *справедливости*.

Эффективное преодоление глобального техногенного кризиса затрудняется устаревшими стереотипами социального поведения. Взрывной характер технического прогресса вступил в противоречие с неразвитостью нравственных приоритетов, традиционно отождествлявших *справедливость* с «правом сильного», в рамках мирового сообщества неизбежно продуцировавших моральные преференции для технологически более развитых государств. Новейшая история показала неготовность человечества к равноправному взаимовыгодному сотрудничеству на основе адекватного понимания принципов *справедливости*. Отсталые в техническом отношении регионы были подчинены развитыми странами (типичный пример, на который неоднократно ссылается Ж. П. Сартр, – колониальная политика Франции в Алжире, Тунисе, Индокитае). Впоследствии сами эти страны вступили в борьбу за мировое господство (Первая и Вторая мировые войны, ракетно-ядерное противостояние «двух систем» в условиях «холодной войны»). Рудименты «тотальной *несправедливости*» эпохи глобального противостояния сохранились и в начале третьего тысячелетия, о чём свидетельствуют события 2014 года на Украине.

В ситуации взаимного недоверия, не позволявшего затрачивать необходимые материальные средства на охрану окружающей природной среды, загрязнённой отходами военно-промышленного производства, обострилась экологическая проблема. Внедрение прогрессивных научных методов в сельское хозяйство сняло угрозу голода, успехи здравоохранения отразились на снижении детской смертности, выросла продолжительность жизни, соответственно на протяжении XX века человечество в несколько раз увеличило численность народонаселения. Стал всё более явственно ощущаться дефицит природных ресурсов; в то же время потепление климата делает доступными новые территории (к примеру, полезные ископаемые арктического шельфа). В такой ситуации развитые страны готовы развязать новый виток борьбы за сферы влияния, реанимировать глобальное противостояние времён «холодной войны», уже делают явные демарши такого рода. События 2014 года на Украине показывают, что «блоковое мышление» и политика «двойных стандартов», стремление трактовать *справедливость* исключительно в свою пользу, опираясь на «право сильного», ещё живо в общественном сознании, наполняется новым содержанием. Одновременно с украинским кризисом наблюдается рост исламского экстремизма, ощущаются новые техногенные вызовы и угрозы (например, лихорадка «Эбола», которая сто или двести лет назад вряд ли вышла бы за пределы региона Центральной Африки, в условиях массового развития авиатранспорта с лёгкостью «перескакивает» с континента на континент, не смотря на самые строгие карантинные меры).

Все эти проблемы могут быть решены только согласованными целенаправленными усилиями всего человечества, при совместном распределении материальных издержек на основе принципов *справедливости*. Об этом говорят ведущие деятели искусства, представители философии *модерна* и *постмодерна*. Однако общепринятые трактовки этого понятия являются явно устаревшими, требуют оригинального творческого переосмысления. С точки зрения выработки и пропаганды универсальных гуманистических критериев *справедливости*, особую роль приобретает *искусство*, особенно те его жанры, которые способны активно влиять на широкие массы народонаселения, как это делает, в частности, *кино*.

Рассматривая *модернистскую* трактовку роли и значения искусства, художественного творчества в осмыслении адекватных современности критериев *справедливости* (поистине неисчерпаемую), целесообразно в качестве примера остановиться на философии *экзистенциализма*, в частности, – на творческом наследии такого яркого представителя этого направления, как Ж. П. Сартр. В своих литературно-художественных произведениях, романах, а также, – в философско-теоретических трактатах, Сартр придерживается мысли, что каждый творческий индивид должен, преодолевая чувство экзистенциальной тревоги и «заброшенности», самостоятельно осмысливать своё место в техногенном мире, совершать моральный выбор на основе самостоятельной оценки подлинных критериев *справедливости*, полностью принимая на себя ответственность за последствия этого выбора. В этом ему призвано помогать, в частности, экранное искусство, кино как один из наиболее актуальных жанров художественного творчества.

Задача современного *искусства* как такового – отказавшись от авторитарных трактовок, строгой и назидательной сюжетной линии, жёстко навязывающей одномерную авторскую позицию, инициировать творческую способность каждой отдельной личности. В этом смысле каждый социальный субъект должен стать «художни-

ком», «актёром» и «режиссёром», творцом своего подлинного «существования», самостоятельно постигая, что является *справедливым* в современных условиях, реализуя принцип *справедливости* в своих сознательных и в полной мере ответственных поступках. Образец творческого отношения, стремления к истине и *справедливости* даёт *киноискусство* в силу своей демократичности и связи с техникой; это интуитивно ощущает современный человек: «Мы постигли существование кинематографа… когда он уже давно был нашей жизненной потребностью» [3, с. 346]. Об этом Ж. П. Сартр говорит не только в своих литературных романах, но и в программных философских произведениях, акцентируя тем самым последовательный дискурс *модерна*.

По его мнению, техногенное миропонимание искажает самосознание современного человека, заставляет его думать, что «сущность» предшествует «существованию», и, соответственно, абсолютизировать ложные устаревшие критерии *справедливости*. В качестве примера можно рассмотреть любую материальную вещь, артефакт человеческой технократической культуры, в частности, нож для разрезания бумаги. «Он был сделан ремесленником, который руководствовался… заранее известной техникой… Следовательно, …у ножа его сущность, то есть сумма приёмов и качеств, которые позволяют его изготовить… предшествует его существованию… В этом случае мы имеем дело с техническим взглядом на мир» [4, с. 321–322]. Традиционная религиозная концепция *справедливости* аналогично рассматривает человека: в сознании Бога-творца (Демиурга) человек является «созданной вещью», как нож для бумаги в сознании изготовившего его творца-ремесленника. Бог обладает своего рода «техническими приёмами», как создать человека и для чего он нужен. Таким образом, замысел, отражающий сущность человека вообще, как такового, предшествует созданию отдельного субъекта, его последующему индивидуальному существованию. Создавая этого индивида, Бог даёт ему строгие незыблемые принципы *справедливости*, адекватные первоначальному замыслу. Подобная технократическая трактовка не обязательно связана с религией; сущность человека может объясняться в категориях экономических отношений (Маркс), или как «воля к власти» (Ницше), другим аналогичным образом; независимо от этого понятие *справедливости* сохраняет оттенок абсолютизации, конфронтации, борьбы за первенство, характерный для техногенного социума.

На самом деле, считает Сартр, в современных условиях готовые рецепты *справедливости* не действуют, индивид сам творит её, попадая в «пограничные ситуации» техногенеза. В этом проявляется ценностная специфика *справедливости*, «онтология… открывает нам в действительности происхождение и природу ценности» [2, с. 624]. «Подлинное существование» предполагает самостоятельность творческого подхода, тем самым любая экзистенциальная ситуация получает ясно выраженный эстетический акцент, напоминает процесс художественного творчества: «моральный выбор можно сравнить с созданием произведения искусства» [4, с. 338]. Каждый должен самостоятельно решать, что *справедливо* в конкретных нестандартных условиях, определить и осмыслить собственную жизненную установку, и перейти к активным действиям, полностью принимая на себя ответственность за совершённые поступки. Технократический социум предлагает пограничные ситуации экзистенциального выбора в избытке, это мировые войны, социальные революции, техногенные катастрофы и т. п.; последний пример – события на Украине, со всей очевидностью разделившие общество, поставившие каждого перед необходимостью занять ту или иную определённую позицию, сделать личный выбор, которого невозможно избежать, обратившись к привычным мировоззренческим стереотипам. Сложившиеся драматичные нравственные коллизии относительно принципов *справедливости* напоминают положение создателя художественного поведения (в том числе в области киноискусства), вынужденного чётко осмыслить свою авторскую позицию и нести ответственность за действия персонажей, сюжетную линию, концептуальную установку: «Только предчувствие Справедливости вызывает возмущение несправедливостью… Литература должна раскрыть в человеке изобретателя… Каждый, изобретая свой личный выход, изобретает себя» [3, с. 254–255]. В этом, по мысли Сартра, состоит истинное предназначение современного искусства, в том числе экранного жанра. На примере сартровского экзистенциализма можно адекватно проиллюстрировать *модернистский* подход к проблеме *справедливости*.

Постмодернизм идёт ещё дальше, он предлагает осуществить «деконструкцию логоцентризма», апеллирующего к «научной», «единственно правильной», «истинной» и «*справедливой*» точке зрения (линеарная нарративность, фоноцентризм, «фаллоцентризм», авторитарный «дискурс власти», «древесная» структура бинарных оппозиций, «симуляция» и «симулякры»). Взамен предлагается «смерть Автора» (с его навязчиво-дидактической трактовкой *справедливости*), «хаос дискурсивных практик», «полифония» и конструктивный диалог на основе «грамматологии» (в противоположность авторитарному монологу «звука», «голоса»), художественный образ «ризомы» (грибницы, стелющейся по земле и дающей множество равнозначных отростков).

Среди постмодернистских авторов, Ж. Делёз непосредственно коснулся и достаточно подробно проанализировал значение искусства *кино* в распространении адекватного современности множественного восприятия *справедливости*. В своей фундаментальной работе Делёз подробно рассматривает развитие *киноискусства*, уделяя особое внимание авангардным и элитарным образцам, которые очевидно выделяются среди широкого потока «массовой культуры». Он анализирует принципы движения кинокамеры; соотношение кадра и закадрового пространства, общего плана и раскадровки, монтажа и эпизода; различные виды кинематографического образа (образ-движение, образ-перцепция, образ-переживание, образ-импульс, образ-действие, образ-время, образ-греза), устанавливает их отношение с семиотикой как системой образов и знаков. В развитии *кинематографа* его привлекают такие персоналии, как Гриффит, Мурнау, Ланг, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Беккет, Пазолини, Ромер, Гремийон, Виго, Вертов, Лэндоу, Штернберг, Бергман, Дрейер, Брессон, Минелли, Сноу, Штрогейм, Бунюэль, Видор, Рэй, Лоузи, Форд, Гриффит, Чаплин, Любич, Хоукс, Манн, Пекинпа, Китон, Херцог, Куросава, Мидзогути, Одзу, Хичкок, Люмет, Кассаветес, Олтмен, Росселини, Де Сика, Риветт, Годар, Атониони,

Феллини, Манкевич, Рене Клер, Донен, Минелли, Льюис, Нино Рота, Висконти, Роб-Грийе, Орсон Уэллс, Гаррель, Росселини, Кубрик и др. Исследуя их творчество, в том числе как мироощущение инновационных аспектов *справедливости* в технократическом социуме, Делёз делает вывод: «Само кино представляет собой новую практику образов и знаков, а философия должна создать теорию последней как концептуальную практику» [1, с. 615]. Обобщая приведённые примеры, можно констатировать, что философия *модерна* уделяет экранному искусству (*кино*) значительное внимание, видит в нём отражение современных социокультурных процессов, обусловленных тенденциями *техногенеза*. В этом её поддерживает философия *постмодерна*, связывающая с искусством *кино* осмысление указанных явлений и поиск всего многообразия альтернативных версий *справедливости*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Делёз, Ж. Кино. Кино 1. Образ-движение. Кино 2. Образ-время. – М., 2004. – 622 с.
2. Сартр, Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. – М., 2000. – 639 с.
3. Сартр, Ж. П. Что такое литература? Слова. – Мінск, 1999. – 448 с.
4. Сартр, Ж. П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М., 1989. – 398 с.

Раздолянский А. В.

(Российская Федерация, г. Орел)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СУБКУЛЬТУР В СОВРЕМЕННОЙ РЕКЛАМЕ

Сегодня целый комплекс противоречивых проблем, неоднозначность процессов, происходящих в молодёжной среде и в нашем обществе в целом, вызывают бурные споры. К сожалению, наш государственный аппарат продолжает удивлять мыслящую половину человечества своим ничтожным вниманием к молодёжным проблемам или попытками решать их административными методами. Повлиять на эту ситуацию в государственном масштабе нам вряд ли удастся, но в наших силах не повторять подобных ошибок и не способствовать им, а для этого надо, как минимум, познакомиться с тем, что молодёжь требует и чем вызваны подобные требования.

«Мировоззрение – это система взглядов на объективный мир и место в нём человека», включающая также «отношение человека к окружающей его действительности и к самому себе, а также обусловленные этими взглядами основные жизненные позиции». Мировоззрение играет решающую роль в отношении человека к миру. Определяющим признаком мировоззрения являются не знания сами по себе, а выработка на основе этих знаний отношения к миру.

Близким по пониманию явлением выступает субкультура. Она представляет из себя систему норм и ценностей, отличающих группу от большинства обществ. Она формируется под влиянием таких факторов, как возраст, этническое происхождение, религия, социальная группа или место жительства. Ценности субкультуры воздействуют на формирование личности члена группы. Они не означают отказа от национальной культуры, принятой большинством, но обнаруживают лишь некоторые отклонения от нее. Однако большинство, как правило, относится к субкультуре с неодобрением или недоверием.

Иногда группа активно вырабатывает нормы или ценности, которые явно противоречат господствующей культуре, ее содержанию и формам. На основе таких норм и ценностей формируется контркультура. Известный пример контркультуры – хиппи 60-х годов.

Экономическая ситуация в мире сегодня, все больше и больше заставляет крупные фирмы-производители обращаться к субкультурам как целевым аудиториям. Это происходит не только на рынках западных стран, но и находит свое проявление в российской действительности.

Молодежные субкультуры в современной России охватывают в основном школьников старших классов. Психологи утверждают, что так тины формируют самооценку, им легче самоутвердиться в группировках, чем реальными поступками, свидетельствующими о взрослости. Молодежь же утверждает, что дело не в заниженной самооценке: новые веяния в российском обществе обусловливают смену принятых установок.

Молодежных течений, которые интересуют рекламодателей, сегодня существует достаточное количество, и их приверженцев объединяет многое, от философии до символики. Краткий обзор основных из этих течений представляет нам следующую картину.

Люберы – широко известная молодежная группировка с ярко выраженной агрессивностью в поведении. Первоначально это было стихийное объединение подростков, боровшихся за «оздоровление» общества: они «перевоспитывали» бомжей, проституток, алкоголиков и т. д., преследуя и избивая их. Они появлялись в разных городах России, всегда готовые к неожиданному нападению. Эта практика стихийных избиений несколько позже стала «образцом» для скинхедов и баркашовцев – группировок с более организованной структурой, также состоявших в основном из подростков. Такого рода субкультуры не вызвали интереса у потенциальных рекламодателей, так как привязанность к ним могла пагубно сказаться на имидже и репутации.

Скинхеды Их отличительный символ – свастика, знак, который даже не говорит, а кричит сам за себя. Носят его наши с вами современники, которые родились намного позже победы над фашизмом. Они называют себя фашистами и этим гордятся. Кто-то даже знаком с отдельными высказываниями и произведениями Ницше и Шпенглера. Большинство же следуют простой установке: «основную часть «недочеловеков» надо уничтожить, а остальных превратить в рабов». Как сформировавшееся молодежное движение скины появились в России еще в начале 90-х годов XX века. В основном среди сторонников фашистской идеологии – молодежь до 21 года, хотя в их рядах есть и люди 22–26 лет. Данное движение тоже было отвергнуто фирмами, как средство продвижения своих товаров.

Однако, такая агрессивная субкультура как футбольные фанаты, вызвала интерес у рекламодателей и производителей. Особенно ярко это проявилось в Великобритании, там крупные модные бренды начинали позиционировать себя как исключительно фанатские, это было связано с тем, что наибольшее количество предста-

вителей данной субкультуры являлись состоятельными людьми.

Футбольных фанатов считают субкультурой, близкой к криминальной. Что характерно для фанов, они, как правило, даже не знают историю команд, но «в курсе» недавних событий и предстоящих матчей. Для них большое значение имеет эмоциональная разрядка, возможность орать, буянить и смешивать разные установки и стили жизни, в которые входят модные бренды.

Экологисты – такие молодежные движения, защищающие окружающую среду, в России непопулярны и малочисленны (всего 4 %), даже в Чернобыле. Акции российского «Гринписа» по большей части неэффективны и являются подражанием Западу. Такие движения удобно формировать при официальных структурах: самостоятельно существовать они не могут из-за материальных трудностей и правовых препятствий. Деятельность экологистов также интересна западным предпринимателям, многие из которых спонсируют развитие подобных субкультур в угоду собственному бизнесу, а также повышению собственной репутации в глазах аудитории.

Байкеры и мотоциклисты представляют собой узкий круг «своих», принимающий к себе новеньких только после отбора, и исключительно тех, кто мог отстоять свои убеждения кулаками. Сила и тренировки культивировались, мускулы наращивались, внешний вид становился все более устрашающим. Символом абсолютной байкерской свободы стал флаг Конфедерации.

Однако для того, чтобы подражать байкерам Запада, нужно иметь хороший материальный достаток. Кроме того, имея мотоциклы, их владельцы не могут исправить элементарные поломки. А ведь умение привести в порядок своего «коня» является неотъемлемым элементом субкультуры.

Сейчас движение байкеров в России обрело иной смысл. Молодежь, придерживающаяся образа жизни байкеров, не имеет идейной основы, так как полностью построен на использовании брендов пришедших из Запада. Это движение еще не до конца сформировалось среди российской аудитории. Но оно уже не байкерское. Это небольшие группки без какой-либо атрибутики и даже названия.

Субкультура рейверов не сильно прижилась в России. В англо-русском словаре перевод слова «rave», означает «бредить», «бред». Проведя поиск в Интернете, можно наткнуться еще на одно определение в «Словаре современного сленга» Т. Торна: «рейв» – «дикая вечеринка (a wildparty), танцы или ситуация отчаянного поведения». Последнее определение точнее всего описывает поведение образовавшейся молодежной субкультуры в России и формировавшийся ночной образ жизни. Близкой к рейву стала *хип-хоп-культура.*

Среди российских подростковых сообществ группировка хип-хоперов появилась давно и, видимо, надолго.

Когда кто-то начинает говорить о хип-хопе, сразу возникает ассоциация с английским словом «street» – улица. Считается, что это направление родилось на улицах цветных кварталов США. Где также производители различных товаров влились в быт субкультуры.

Сейчас направление поддерживается органами государственной власти и становится все более популярным и на сцене. Эта молодежная субкультура противопоставляется криминальным подростковым группировкам, т. к. «битвы» здесь пропагандируются исключительно с целью установить, кто лучше владеет техникой того или другого из танцевальных направлений.

Среди поклонников этой субкультуры ценится ловкость, умение двигаться и только потом уже – сила, необходимая для акробатических движений. Особенно наглядно это можно наблюдать в брейке, или ломаном танце, который нашел много поклонников среди наших подростков.

Одной из наиболее популярных сейчас субкультур считаются толкинисты. Движение родилось благодаря увлечению молодежи ролевыми играми с многочисленными персонажами из книг Джона Рональда Роуэла Толкиена «Хоббит», «Властелин колец» и «Сильмарилион». Постепенно движение стало не только молодежным, но и общественным. Так называемые «тусовки» проходят в костюмах эльфов, гномов, гоблинов и т. д., – как правило, самодельных.

Популярное среди толкинистов времяпровождение – «бои» с использованием деревянного оружия. Могут они встречаться и для общения, обсуждения сценариев для следующих встреч, но неизменно ведут себя соответственно выбранным ролям, не выходя из образа. У них даже выработался собственный этикет в общении: «аристократический», с подчеркнуто витиеватыми фразами.

Считается, что ролевые игры помогают решить молодым людям всегда актуальную проблему общения в молодежной среде. Но начинает казаться, что для этих людей мир, созданный Толкиеном, реальнее действительности. Молодые люди пытаются уйти в этот яркий мир от того, что их окружает. В этом им помогаю бесчисленные товары, предоставляемые индустрией развлечений, начиная от фирменной лицензионной атрибутики, и заканчивая выпуском новых фильмов и игр, поддерживающих интерес у представителей субкультуры.

Но современным производителям товаров и услуг на какой-то момент стало мало уже существующих субкультур. Они перестали заниматься подстройкой под уже имеющиеся и начали создавать свои собственные. С готовыми брендами как базой для их основания, ярким проявлением такой деятельности корпораций стала субкультура хипстеров, которая захлестнула весь мир.

Такие действия корпораций не стоит рассматривать как губительные для культуры, а в особенности для молодёжной, данный процесс необходимо рассматривать как некую ступень эволюции коммуникации фирм с аудиторией.

Сильванович О. И.
(Республика Беларусь, г. Минск)

РЕПЕРТУАРНЫЕ ТРАДИЦИИ КИНОСТУДИИ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ». ИГРОВЫЕ КИНОФИЛЬМЫ 1960–1980-Х ГГ.

Дать характеристику репертуарным традициям Национальной киностудии «Беларусьфильм» означает определить жанрово-тематические координаты, в которых происходило ее художественное развитие и, следовательно, развитие белорусского киноискусства в целом.

Тематические и производственные планы студии художественных фильмов «Беларусьфильма» дают возможность выявить некоторые факторы формирования репертуарных традиций в 1960–1980-х гг., проанализировать количественные и качественные показатели репертуара киностудии, проследить развитие репертуарных направлений и описать таким способом репертуар самого плодотворного периода в истории белорусского кинематографа.

Следует отметить, что образованию статичных, устойчивых направлений кинорепертуара содействовала сама система советского кинопроизводства. Централизованное производство с планово-директивным управлением существенно ограничило автономию киностудии в репертуарной политике, задало фиксированные объемы производства, круг обязательных тем и направленность репертуара. Многоступенчатая система планирования (перспективные пятилетние и трехлетние, а также годовые тематические и производственные планы, утверждаемые последовательно в Госкино БССР и Госкино СССР) увеличивала инерцию репертуарной политики. Неизменность принципа отбора репертуара уменьшала возможность оперативно ее корректировать. Это способствовало накоплению однородного творческого материала, который в довольно короткий срок формировал репертуарную традицию.

Специфика студийного репертуара определяется сочетанием трех условий: объема производства, объема сценарного портфеля киностудии и принципа составления репертуара. В 1960-х – первой половине 1980-х гг., эти показатели почти не менялись. В 1950-х гг. киностудии «Беларусьфильм» был отпущен план в 2 полнометражных игровых кинофильма в год, с 1960 года он увеличился до 4–5 фильмов и оставался на этом уровне до конца 1980-х гг. Доля игровых фильмов киностудии «Беларусьфильм» в советском кинорепертуаре этого периода составляла 2 %.

Система отсева киносценариев создавала большие излишки сценарного материала. Сценарный портфель киностудии увеличивался пропорционально объему производства: 8–10 сценариев в год во второй половине 1950-х гг., 21–24 сценария в 1960-х гг. На киностудию поступало в среднем 100 сценариев в год, в сценарном портфеле оставалось18–20, или 1 / 5 часть. 6–7 из них, или 1 / 3 сценарного портфеля, включались в тематический план. Таким образом, при постановке 4–5 кинофильмов в год отсеивалось 96 % поступившего сценарного материала. Неутвержденные и не включенные во всесоюзный сводный план сценарии переносились на следующий год в пределах перспективного плана и иногда на следующую пятилетку. Материал находился в сценарном портфеле годами, накапливался балласт невостребованных сценариев, которые включались в резерв ради объема и могли быть неожиданно для киностудии утверждены в инстанциях. Случайность и статичность репертуара провоцировала конфликты внутри киностудии и нарекания со стороны Госкино СССР.

В основе кинопроизводства лежал тематический принцип планирования – определяющим критерием отбора служила тема фильма, специфика трактовки была второстепенна. Тематический план представлял собой перечень малоподвижных, значительных тематических разделов. С одной стороны, это держало локальные киностудии с небольшим производственным планом в рамках однотипного и поэтому проигрышного репертуара, с другой стороны, предоставляло свободу жанровых и стилистических решений довольно общих тем. Разнообразие авторских стилей в белорусском игровом кинематографе 1960–1980-х гг. можно посчитать самым действенным способом преодоления и, возможно, даже следствием такой репертуарной статичности.

В начале 1960-х гг. в тематическом плане «Беларусьфильма» формируются пять постоянных разделов, неизменных до второй половины 1980-х гг.: фильмы о современной жизни советского народа, военно-патриотические фильмы, комедии и приключенческие фильмы, историко-революционные и исторические фильмы, экранизации классики [1]. Благодаря строгой фиксации разделов плана 1960-е гг. можно считать началом выделения основных репертуарных направлений.

О важности последнего раздела тематического плана можно судить по тому, что с 1950-х гг. на киностудии «Беларусьфильм» составлялся и регулярно обновлялся перечень белорусской литературной классики для экранизации, включавший до 15 названий – произведения Я. Купалы, Я. Коласа, М. Горецкого, П. Головача, К. Чорного. Тем не менее список практически не использовался в планировании репертуара и производстве, хотя экранизации в течение 30 лет составляли 1 / 3 часть кинопродукции «Беларусьфильма»: в выборе материала современная литература приоритет имела.

Анализ тематических планов и кинорепертуара 1960-х гг. показывает, что из довольно разнообразного сценарного портфеля прежде всего включались в репертуар военные драмы и фильмы о современной деревне и жизни рабочей молодежи. Таким образом, в 1960-х гг. репертуар «Беларусьфильма» был основан на военно-патриотической теме и теме современности. Каждая занимала 40–50 % репертуара, или 2–3 фильма ежегодно. Фильмы о современной деревне и фильмы о рабочей молодежи составляли соответственно 40 % и 30 % кинофильмов о современности. В это время ведущим репертуарным направлением становится военная тема, в ее границах идут стилистические эксперименты и создаются фильмы высокого художественного уровня: «Третья ракета», «Через кладбище», «Альпийская баллада», «Восточный коридор», «Я родом из детства», «Иван Макарович» и др. Жанрово военная тема, как и тема современности, чаще всего сочетает черты драмы, психологической драмы и мелодрамы.

К середине 1970-х гг. тема современности в кинорепертуаре «Беларусьфильма» начинает преобладать, но ведущие подтемы и их пропорции остаются неизменными еще десятилетие, до второй половины 1980-х гг. Военная тема в кинорепертуаре, наоборот, сокращается: с 1975 года ставится в среднем 1 военный фильм в 2 года, вместо прежних 2–3 фильмов в год. Это может быть отчасти связано с перераспределением репертуара между кинематографическим и телевизионным производством: в первой половине 1970-х гг. военно-патриотические фильмы наполнили телерепертуар киностудии, были поставлены многосерийные фильмы «Руины стреляют…», «Парашюты на деревьях», «Долгие версты войны».

В 1969 году в тематическом плане «Беларусьфильма» закрепляется постоянный раздел фильмов для детей

и юношества. Нововведение обусловлено не столько фиксацией в репертуаре уже довольно объемного пласта детских фильмов (фильмы Л. Голуба, В. Бычкова и др.), сколько приказом председателя Госкино СССР № 431 от 18 октября 1968 года «О мерах по дальнейшему развитию кинематографа для детей» [2]. С этих пор до второй половины 1980-х гг. фильмам для детей и юношества в кинорепертуаре неизменно отводится 1 / 5 часть (1 фильм в год), к которой добавляется мощный поток детских фильмов в телерепертуаре (в середине 1970-х гг. до 1 / 3 поставленных телефильмов). Традиция белорусского детского кино, разнообразного по жанру и возрастной аудитории, складывается на протяжении 1970-х гг., когда в нем выделяются два «марочных» жанровых направления: музыкальная сказка и приключенческий фильм.

То, что к середине 1970-х гг. репертуарные традиции «Беларусьфильма» вполне сложились, отражено в объяснительной записке к перспективному тематическому плану на 1973–1975 гг. Ведущей в нем заявлена современная тема (15 названий из 34, или 40 % репертуара), далее следуют тема партизанской борьбы (8 названий), военно-патриотическая тема, включающая сюжеты о современной армии (5 названий), историко-революционная и историческая тема (3 названия), детско-юношеская тематика (2 названия) и экранизация литературной классики (1 название) [3]. Характерная особенность: исторические фильмы составляют 1 / 3 планируемых, из них в особое направление уже выделены фильмы о партизанском движении.

Если судить по протоколам обсуждений тематических планов, недовольство методами составления репертуара на киностудии нарастает к концу 1970-х гг. Все чаще говорится о неэффективности тематического принципа, аморфности тематических разделов плана и репертуарной политики в целом, случайности репертуара. Тем не менее репертуарный принцип, структура тематического плана и система составления репертуара остаются неизменными до 1986 года, а конец 1970-х – начало 1980-х гг. становится самым продуктивным периодом в истории белорусского кинематографа [4, с. 6].

Существенное изменение кинорепертуара «Беларусьфильма» произошло только после глубинных преобразований киноотрасли в 1986–1990-х гг. и принятия новой репертуарной политики, основанной на отказе от прежних, «конъюнктурных» тем.

В эти 5 лет военные фильмы почти полностью исключены из планов, заменены историческими фильмами невоенной тематики и экранизациями национальной литературы, резко сокращен детский репертуар, 90 % кинопродукции составляют жанровые остропроблемные фильмы о современном городе в духе «черной волны». Жанровый диапазон игровых фильмов заметно расширился: киностудия более активно использовала социальную и производственную драму, детектив, триллер, мелодраму, комедию, исторический и музыкальный фильм. Но с распадом советской киноотрасли в кинопроизводстве произошел новый перелом, повлекший вынужденные радикальные репертуарные изменения. В результате период 1986–1991 гг., начатый с ориентацией на продуктивное обновление репертуара, завершился пресечением всех сложившихся репертуарных традиций.

Таким образом, в советский период развития сложились устойчивые тематические направления в репертуаре киностудии «Беларусьфильм»: военные фильмы, фильмы для детей и юношества, фильмы о современной деревне. Их образованию способствовала не только конъюнктурная среда, но и сама система планирования кинопроизводства. В 1960-е гг. оформилась традиция военного кинематографа, ее ослабление и одновременное усиление линии фильмов о современности, в первую очередь о белорусской деревне относится к концу 1970-х гг. Традиция детского фильма отчетливо обозначилась в кинорепертуаре «Беларусьфильма» в первой половине 1970-х гг. и плодотворно развивалась до начала преобразований в советском кинематографе во второй половине 1980-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тематические планы киностудии «Беларусьфильм» // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 1. – Д. 524. – 173 с.
2. Приказ председателя Комитета по кинематографии при Совете министров СССР № 431 от 18 октября 1968 г. «О мерах по дальнейшему развитию кинематографа для детей» / Тематические планы киностудии «Беларусьфильм» (1968 год) // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 1. – Д. 486. – С. 58–60.
3. Объяснительная записка к перспективному тематическому плану киностудии на 1973–1975 гг. / Тематические планы киностудии «Беларусьфильм» (1972 год) // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Ф. 112. – Оп. 1. – Д. 714. – С. 96–97.
4. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. Т. 4 : 1986–2003 гг. / Л. М. Зайцава [і інш.] ; навук. рэд. Л. М. Зайцава. – Мінск : Беларус. навука, 2004. – 335 с.

Сунь Ао
(Республика Беларусь, г. Минск)

ТРАКТОВКА ОБРАЗА ЦИНЬ ШИХУАН В КИТАЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Легендарный император Цинь Шихуан привлекает внимание кинематографистов с завидными постоянством. За последние несколько десятилетий о нем снят ряд игровых фильмов.

В историю Цинь Шихуан (259–210 гг. до н. э., имя при рождении – Ин Чжэн) вошел как основатель и первый правитель империи Цинь. В 13 лет он унаследовал трон и царствовал на протяжении 37 лет (246–210 гг. до н. э.). Знаменитый политик, стратег и реформатор, в историю Китая Цинь Шихуан вошел как первый политический деятель, который завершил объединение страны, создав первое многонациональное централизованное государство. Как отмечает историк Вань Хуа, при правлении этого императора была заложена основа для базового устройства политической системы Китая на последующие два тысячелетия [1, с. 78].

Особый интерес фигура Цинь Шихуан вызвала у китайских режиссеров пятого выпуска Пекинского института кинематографии, так называемого пятого поколения: Чжоу Сяовэнь, Чжан Имоу, Чэнь Кайгэ. Очевидно, что их привлекла в большей степени не сама фигура императора, а возможность демонстрации свободной личности. Таковыми являются главные герои фильмов

«Тень императора», «Император и убийца», «Герой», могущие бросить вызов политической системе и деспотичному властителю в лице Цинь Шихуан.

Первым о легендарном императоре снял свой фильм «Тень императора» (1996) Чжоу Сяовэнь. В кинокартине рассказывается о молодых годах Цинь Шихуан, когда его взяли в заложники и заключили под стражу в царстве Чжао[1]. Там он пережил многочисленные невзгоды и лишения, но, к счастью, был спасен своим другом – знатоком музыки из царства Янь[2] по имени Гао Цзяньли. Повзрослев, Цинь Шихуан унаследовал престол, но по-прежнему вспоминал своего старого друга. Спустя годы любимая дочь императора Цинь Шихуан принцесса Лиян[3], страдавшая от физических увечий, познакомилась с Гао Цзяньли и прониклась к нему глубоким уважением, которое постепенно переросло в любовь. Ее искренние чувства пробудили музыкальный талант Гао Цзяньли. Однако большая разница в общественном положении заставила Цинь Шихуана всячески препятствовать отношениям влюбленных. Чтобы победить в борьбе за свою любовь, Гао Цзяньли переступил через свою гордость и сочинил «Гимн Цинь» к церемонии вступления императора на престол. Но его надежды не оправдались: в то время как шесть царств были стерты с лица земли, дочь императора была отдана замуж за сына генерала Циньской армии Ван Цзян[4] по имени Ван Би. Ради любви и народа Поднебесной на церемонии вступления на престол Цинь Шихуан Гао Цзяньли схватил свой цинь[5] и бросил его в несравненного императора. Цинь раскололся на несколько частей. Драматические отношения двух друзей в этот момент достигли своей наивысшей точки и, в конце концов, закончились трагично.

История, о которой повествует фильм «Тень императора», является вымышленной. Режиссер явно не преследовал цели – восстановления на экране реальных исторических событий. Чжоу Сяовэнь представил свое видение фигуры императора. В этом фильме Цинь Шихуан (актер Цзян Вэнь) показан одиноким и деспотичным человеком, который управляет страной при помощи грубой силы. Император не предается мечтам и следует только одной идее: «Кто со мной – тот процветает, кто против меня – тот погибает». Он любит своих братьев, свою дочь, но в то же время использует их, будучи готовым пожертвовать чем угодно ради власти.

Высокий уровень владения актерским мастерством позволил Цзян Вэнь тонко передать такие черты характера императора, как деспотичность, надменность и своенравие, иногда, ярость, отражающуюся в его глазах. В финале кинофильма, во время церемонии восхождения императора на престол, показывается силуэт растерянного, бессильного человека, который медленно поднимается на самую вершину власти. Так передается мощественность этого выдающегося исторического деятеля, и в то же время хрупкость его внутреннего мира.

В фильме «Император и убийца» (1996) режиссер Чэнь Кайгэ рассказал историю одного из многочисленных покушений на Цинь Шихуан. Сюжет кинокартины построен вокруг фигуры Цзин Кэ, который хотел убить первого императора Цинь, чтобы остановить захватнические войны. В фильме показывается, как мечты циньского князя постепенно превращаются в безудержную жажду власти. В погоне за ней Цинь Шихуан потерял всю нравственность и все идеалы.

По ходу развертывания событий фильма, образ императора трансформируется. Первоначально император был человеком, стремившемся к своей мечте, которую можно выразить фразой: «Соединить в одно великое государство все земли, которые можно и которые нельзя увидеть». Она стала классическим высказыванием, отражающим личность молодого Цинь Шихуан. Однако, когда власть циньского императора становится все больше, из-за страха потерять ее он превращается в жестокого аморального человека.

В фильме «Император и убийца» показывается, что ценой победы циньского императора стала утрата всего, что он имел. Он потерял любовь матери и уважение своей возлюбленной; своими собственными руками убил отца, тем самым, по сути, уничтожив собственный род. Из-за страха мести Цинь Шихуан физически устранил детей вражеских царств, что в конце концов и привело Цзин Кэ к решению покончить с циньским императором. Несмотря на то, что в финале кинофильма убийце не удается реализовать свой замысел, малодушному и трусливому Цинь Шихуан ничего не остается сделать, как прикрыться фразой, в которую он и сам не верит, о «Великой надежде Поднебесной», которой якобы он является, хотя это было явной ложью.

Очень многие критиковали актера Ли Сюэцзянь за то, что сыгранный им Цинь Шихуан превращается в клоуна, однако, на наш взгляд, только огромный контраст между начальным и конечным образом императора в фильме помогает зрителю прочувствовать то, как власть меняет природу человека. Циньский император Шихуан в истории стал символом, отражающим все характерные черты правителей, одержимых властью.

В картине «Герой» (2002) Чжана Имоу также, как и в предыдущей киноработе представляется фигура Цинь Шихуан на фоне истории покушения. Но, в отличие от фильма «Император и убийца», в большей степени основанного на истории Цзин Кэ – реального исторического персонажа, действия «Героя» разворачиваются в полуфантастическим мире. Фильм решен в жанре вусяпян, для которого характерен акцент на демонстрацию мастерства восточных боевых единоборств (martial arts) и где главными героями являются полубоги. Традиционно сюжет вусяпян обычно разворачивается в вымышленном мире («дзянху»). Как отмечает А. Артюх: «Фильмы дзянху рассказывают не об истории становления Поднебесной, а о духе воинской доблести. Чжан Имоу, не прельстившись традицией, попытался создать образ Древнего Китая как аполитичной вольницы» [2].

Как и полагается в вусяпян, главным героем в фильме «Герой» Чжана Имоу является воин. Его зовут Безымянный (актер Джэт Ли). В своей жизни он руководствуется «кодексом чести», полученным вместе с

---

[1] Царство Чжао – одно из древнекитайских государственных образований, существовавшее в эпоху Чжаньго (Воюющих царств, 453–221 гг. до н. э.).

[2] Царство Янь – одно из древнекитайских государственных образований, существовавшее в эпоху Воюющих Царств.

[3] Принцесса Лиян – историческая личность, по легендам, дочь императора Цинь Шихуана III век до н. э.

[4] Ван Цзянь, знаменитый полководец эпохи Воюющих Царств (475–221 гг. до н. э.).

[5] Цинь – китайский струнный музыкальный инструмент.

искусством ведения боя. Задумав покушение на императора, Безымянный стремится поддержать правопорядок в земном мире, где законы и суды оказываются несостоятельными. В установлении порядка главному герою фильма помогают другие воины: Небо (актер Донни Йен), Сломанный Меч (актер Тони Люн Чу Вай), Летящий Снег (актриса Мэгги Чун) и Луна (актриса Чжан Цзыи). Они жертвуют своими жизнями ради этого.

Сюжет фильма «Герой» строится в оригинальной форме рассказа Безымянного о сраженных им врагах Цинь Шихуан. Три условных части фильма дополняют друг друга, создавая многослойное повествование. Только в конце у зрителя возникает четкое представление обо всех событиях, о которых рассказывается в кинокартине.

Фабула фильма «Герой» заключается в следующем. Безымянный приходит в императорский дворец с желанием убить правителя. По закону он не должен приближаться к нему ближе чем на 100 шагов. Однако, рассказ о повергнутых им врагах, дает ему право приблизиться к императору на опасное для последнего расстояние «десяти шагов». Однако, когда цель близка, Безымянный отказывается от своего первоначального плана и гибнет сам, сраженный стрелами лучников императора (Шихуан раскрыл злой умысел своего посетителя).

В фильме «Герой» Чжан Имоу представляет свой взгляд на личность Цинь Шихуан. Исторически об императоре сложилось представление как о крайне жестоком человеке, который хотел господствовать над всеми людьми. Но, согласно авторитетному историку Сыма Цянь: «Если рассматривать его с более высокой позиции, можно увидеть, что император хочет добиться власти над всеми жителями окружающих царств для того, чтобы объединить страну» [3, с. 65]. Эта идея проходит через весь фильм с начала и до конца, являясь основой его содержания.

Кинофильм призывает занять зрителю свою собственную позицию в вопросе убийства Императора. В фильме Кайгэ «Убийца и император» циньский император был олицетворением жестокости и злодейства. Такой взгляд исторически обусловлен. Во всех произведениях искусства традиционно воспевается героический образ Цзин Кэ, а его покушение на императора рассматривается как героический, мужественный поступок. В фильме «Герой» Сломанный Меч воплощает идею убийства Императора. В своем стремлении убить Цинь Шихуан он совпадает с позицией предыдущего фильма, однако два иероглифа, означающие слово «Поднебесная», которые он написал перед смертью, выразили его взгляд на эпоху с точки зрения отдаленных перспектив, с точки зрения дальнейшего хода истории. Он решил, что не следует убивать императора, и в момент, когда ему представилась возможность совершить покушение, он отказался это делать, так как император является человеком, который во имя народа может объединить всю страну. В этом и заключается уникальный взгляд на образ Цинь Шихуан, выраженный в фильме «Герой».

Примечательна в этом фильме и актерская работа Чэнь Даомин, исполнившего роль императора. Он представил зрителям образ необычайно мудрого человека. На протяжении почти всего фильма его Цинь Шихуан сохраняет сидячее положение. Однако, каждый его взгляд, каждое его движение выражает состояние правителя – от задумчивости до облегчения, что характеризует Чэнь Даомин как первоклассного актера.

Если сравнивать три разных образа Цинь Шихуан, в которых он предстает в рассмотренных нами кинофильмах, то можно сказать, что в «Тени императора» он выглядит одиноким, деспотичным, жестоким и надменным человеком, который с помощью грубой силы реализует свое стремление к власти. В фильме «Император и убийца» Цинь Шихуан также показывается испорченным властью человеком, который из влюбленного, следующего своим мечтам молодого человека постепенно превращается в жестокого правителя, убившего несметное количество людей. Разница заключается в том, что в фильме «Император и убийца» Цинь Шихуан прибегает к насилию из-за того, что боится лишиться власти. Чем больше у него становится власти, тем более трусливым и слабовольным он становится. В «Тени императора» Цинь Шихуан прибегает к насилию для того, чтобы этой власти добиться, и чем больше у него власти, тем более одиноким и растерянным он выглядит. Здесь также стоит упомянуть о том, что дворец императора, в котором частично проходит действие «Героя», был построен съемочной группой фильма «Император и убийца», однако Цинь Шихуан, живший в этом дворце, значительно отличается от императора из предыдущей киноленты. В «Герое» Цинь Шихуан выглядит совсем по-другому: он облачен в торжественный императорский черный головной убор, на нем черные сапоги, черные латы, он спокойно сидит в своем черном дворце, смелый, величественный и властный. И если Цзин Кэ является героем, потому что хочет убить императора ради безопасности народа, то Цинь Шихуан является таковым, потому что ради сыновей и дочерей Китая избегает военной смуты и всеобщего самоистребления, используя свою власть для объединения китайской нации.

Режиссеры Чжоу Сяовэнь, Чжан Имоу, Чэнь Кайгэ, отталкиваясь от своего собственного видения, сняли три разных фильма с тремя разными образами Цинь Шихуан. Исходя из различных позиций, они отразили роль этого императора в истории Китая, представив зрителям различные трактовки его образа.

Все три фильма о первом китайском императоре получили высокие оценки западных зрителей, пришедших в восторг прежде всего от изобразительной стилистики фильмов (особенно «Героя»). Из-за разницы в языке и культуре внутреннее содержание фильмов «Тень императора», «Император и убийца», «Герой», их главные идеи оказались сложны для интерпретации зарубежному зрителю. Кроме этого, создавая три различных образа циньского императора, режиссеры Чжоу Сяовэнь, Чжан Имоу и Чэнь Кайгэ руководствовались своим видением этой исторической фигуры.

Мы надеемся, что в будущем появится еще больше китайских фильмов, в которых будут представлены разноплановые трактовки образа Цинь Шихуан. Это позволит всему миру узнать еще больше о первом в истории Китая императоре.

ЛИТЕРАТУРА

1. 宛华：《中华上下五千年》 / 云南人民出版社，2013. – 78–90页. = Вань Хуа. Пять веков истории Китая / Хуа Ван. – Юньнанское народное издательство, 2013. – С. 78–90.

2. Артюх, А. Император и герой. «Герой», режиссер Джан Имоу / А. Артюх // Искусство кино [Электронный ресурс]. – 2003. – № 6. – Режим доступа: kinoart.ru/archive/2003/06/n6-article6. – Дата доступа: 25.10.2014.

3. 司马迁：《史记》/湖南长沙岳麓书社，2004. – 65–90页. = Сыма Цянь. «Ши цзи» («Исторические записки») / Цянь Сыма. – Хунань Чанша: Юэ Ли, 2004. – С. 65–90.

Темлякова А. С.
(Российская Федерация, г. Екатеринбург)

РОЛЬ ИССЛЕДОВАНИЙ КИНО В РЕШЕНИИ АКТУАЛЬНЫХ ЗАДАЧ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Документальное кино в наибольшей степени выражает первейшие цели киноискусства, а именно фиксировать и отображать, даже можно сказать «документировать» непосредственно окружающую нас реальность. Оно в полной мере отражает «поток жизни», ее ход и живое дыхание запечатленного в кинопроизведении времени. Однако и в данной области существует ряд проблем и особенностей, которые могут свидетельствовать о состоянии культуры. В последнее время особенную актуальность получили дискуссии о состоянии и перспективах развития документального кино.

Киновед Михаил Ямпольский указывает на то, что фикция и реальность давно перестали радикально отличаться друг от друга. Значительную роль тут сыграли сначала телевидение, а потом интернет. Мы, кажется, достигли порога, за которым граница между вымыслом и реальностью сама оказывается фикцией. В 1997 году французский антрополог Марк Оже опубликовал книгу «Война сновидений», в которой утверждал, что всякая культура непременно устанавливает границы между сновидением, вымыслом и реальностью. По его мнению, коррозия этих границ чревата для общества драматическими последствиями. Сказанное прямо относится к различению между сферой игрового и документального кинематографа. Конечно, эти сферы никогда не были отделены друг от друга непроходимой стеной, но сегодня граница стала совершенно зыбкой. Перестали работать когда-то действовавшие критерии: наличие актеров или сценарного вымысла [9].

Документальные фильмы Сергея Лозницы интересны именно в контексте установления этих границ. Лозница одинаково успешно работает и в игровом, и в документальном кино, но вместо того, чтобы гибридизировать эти виды, он проводит между ними четкое различие [9].

В 1967 году Тарковский писал, что с изобретением кино «человек получил в свои руки матрицу «реального времени». «Итак, кино есть, прежде всего, запечатленное время. Но в какой форме время запечатлевается кинематографом? Я определил бы эту форму как фактическую. Если время в кино предстает в форме факта, то факт дается в форме прямого, непосредственного наблюдения за ним. Главным формообразующим началом кинематографа… является наблюдение». Идеальным кинематографом А. Тарковскому представлялась хроника [5, с. 229].

И затем, уже в 1979 году Андрей Тарковский писал: «Итак, свою задачу я усматриваю в том, чтобы создать свой индивидуальный поток времени, передавать в кадре свое ощущение его движения, его бега». И еще: «Образ в кино не просто холодное документальное воспроизведение объекта на пленке. Образ в кино строится на умении выдать за наблюдение свое ощущение объекта» [5, с. 229].

По мнению Туровской М., противоречие в этих словах Тарковского с прежними его словами мнимое, как мнимо, в сущности, изменение внешних формальных признаков его картин. В основе своей его понимание кино остается тем же самым. «Кинематографу удается зафиксировать время в его внешних, чувственно постигаемых приметах. Поэтому время в кинематографе становится основой основ» [5, с. 229].

На самом деле хроника лишь умозрительно казалась А. Тарковскому «идеальным кинематографом». За десятилетие, разделяющее две цитаты, Тарковский не столько изменил свои воззрения на кино, сколько приблизил свою теорию к своей же практике. Ибо «реальное время» всегда выступало в его картинах в качестве индивидуального времени, а «фактом» часто – гораздо чаще, чем у кого-либо другого, – являлось содержание человеческих представлений. Что же касается «индивидуального потока времени», то в кинематографе – любом, в том числе хроникальном – оно индивидуально всегда, ибо выделено камерой из общего времени; оно принадлежит камере, а не природе [5, с. 230].

Если говорить о современном художественном кино, можно привести в пример кинокартину режиссера Андрея Петровича Звягинцева «Елена» (2011).

Основной пафос «Елены» заключается не в констатации стерильности настоящего (актуального, современного), но в указании наличия в нем непреодолимой пропасти. Кинокритик не в силах помыслить эту точку разрыва, которая составляет саму суть фильма, он может только разъединять абстрактное и конкретное. Свидетельство тому – «разделение чувственного», постоянно осуществляемое критикой, которое заключается в установлении незыблемых границ между эстетикой и политикой, между художественной автономией произведения и ее открытостью социальному пространству [8].

В глубине своего существа каждый человек пронзительно одинок. Одиночество – это начало и конец и красная нить всей человеческой жизни. В этом смысле А. Звягинцева увлекает возможность взглянуть на магистральную идею нового времени: выживание, спасение себя самого любой ценой. Разобщение, индивидуализм приводит человечество к тому, что мы, по мнению режиссера, скоро будем походить на пауков в банке. Вместе с ростом индивидуальных свобод обществу необходим параллельный рост солидарности [2, с. 55].

Кинокартина, по словам режиссера, представляет собой безжалостный, бескомпромиссный взгляд на человеческую природу; она представляет собой жесткую, актуальную драму, снятую современным языком [2, с. 56].

Для Звягинцева фильм «Елена» – это, прежде всего, разговор о «мистерии обрушения душевного состояния общества», беседа о конце мира, а не увядании политических партий. «Елена» – это протест против модерна и его порождения – гедонизма. Протест против антропо-

центризма, высшей ценностью которого является человек. И в «Изгнании» (2007), и «Возращении» (2003), и в «Елене» (2011) ударные моменты – жертвоприношение человека во имя чего-то иного. Счастье, любовь и даже достаток, по Звягинцеву, должны стоить очень дорого. В фильмах Звягинцева – одни вопросы. Звягинцев намекает, но не диктует. Творчество его сопротивляется истолкованию, сопротивление же стимулирует новые и новые интерпретации [1].

В итоге рассмотрим такого австрийского режиссера как Ульрих Зайдль и его творчество. Обращает на себя внимание тот факт, что австрийский режиссер своим творчеством стирает границы игрового и документального кино. Его метод состоит в том, чтобы снимать игровые фильмы в условиях и обстановке, характерных для документального кино. Так неожиданные элементы реальности смогут естественным образом вплетаться в сюжет. Сценария в традиционном смысле нет. Фактически сценарий представляет собой набор очень тщательно прописанных сцен, но без диалогов. Причем, в процессе съемок сценарий постоянно меняется и дополняется. Зайдль говорит, что для него создание кино – процесс, в котором каждый следующий шаг зависит от предыдущего. Так уже отснятый материал неизменно определяет дальнейшее развитие истории [6].

В актерском составе его кинокартин задействованы как профессионалы, так и непрофессионалы. В ходе кастинга их кандидатуры рассматриваются с равным вниманием и тщательностью. В идеале зритель не должен ясно понимать, какие роли сыграны профессиональными артистами, а какие любителями [6].

В дополнение к игровым сценам снимаются так называемые «картины Зайдля» (Seidl tableaux) – строго выстроенные кадры, запечатлевающие людей, прямо смотрящих в камеру. Прием «картина Зайдля» (возникший уже в первой короткометражной работе режиссера «Метр в кепке» 1980 года) стал одной из отличительных черт австрийского кинематографа, сегодня он используется и другими режиссерами документального и игрового кино. Для каждого из своих фильмов Зайдль снимает множество таких «картин», хотя они не всегда входят в финальную версию [6].

Кинокритик Зара Абдуллаева, автор книги «Задль. Метод» (2014), говорит о том, что Зайдль снимает хронологически, но при этом возникает впечатление, что его фильмы как бы самозарождаются. Спонтанность в его кинокартинах соседствует с очень тщательным расчетом. Но главный урок, который может извлечь из общения с Ульрихом Зайдлем молодой режиссер, – это отсутствие границ между повседневной жизнью и профессиональной. Так жили и работали независимые режиссеры, когда слово «независимый» имело смысл и не было скомпрометировано. Только в таком случае у молодых режиссеров возникает шанс сделать что-то настоящее [7].

Сам Ульрих Зайдль не считает себя представителем какого-нибудь из искусств в принципе. Но вот свои фильмы он считает очень индивидуальными, каждый из его фильмов представляет собой личное высказывание – и именно это делает их произведениями искусства. Но свою задачу режиссер видит не в том, чтобы приукрашивать какие-то стороны жизни и человека, а в том, чтобы попытаться заставить зрителя по-другому посмотреть на явления, которые он раньше не замечал. Или привык смотреть на них традиционным образом. Открыть в человеке новое видение жизни. Надо сказать, что не всякий фильм – произведение искусства. Часто кино – не более чем продукт производства. Бывает и так, что режиссер берется за действительно высокий замысел, но у него не получается воплотить его в жизнь. По мнению У. Зайдля, в большинстве случаев в кинозалах не встретить искусства; впрочем, как и в музеях [3].

Манера и методология съемки режиссера Ульриха Зайдля выступают наиболее интересной темой. В его фильмах мы наблюдаем реализм на грани с натурализмом. Визуальный аспект для австрийца важнее сюжета – взгляд на мир превалирует над подтекстами. «Сначала я хотел быть оператором», – признался Зайдль. Он начинал работать как документалист и затем ушел в игровое кино, выработав собственный киноязык на стыке этих двух форм кинематографа [4].

Верность себе – так, пожалуй, можно охарактеризовать принцип австрийца. И не только в кино. Кино – это просто способ самовыражения. «Я подвожу действительность под искусство», – говорит режиссер. Режиссура – это, в конце концов, профессия. Со временем Зайдлю стала важна и содержательная сторона, и только как режиссер он мог объединить картинку и историю [4].

Итак, в данной статье мы рассмотрели возможные позиции режиссеров и взгляды кинокритиков и теоретиков кино на положение дел в современном кинематографе. Согласно мнению М. Ямпольского, всегда должны проходить четкие и различимые границы между документальным и игровым кино. Однако можно привести в пример австрийского режиссера Ульриха Зайдля, который снимает свое оригинальное кино на стыке кинодокументалистики и игрового кино. Это позволяет ему обратить внимание зрителя на ряд проблем и процессов, имеющих место в современном обществе.

Режиссер Андрей Звягинцев в своем творчестве при помощи художественных средств выразительности в кино снимает фильмы с острым социальным подтекстом. Он стремится заставить зрителя увидеть проблемы, наиболее актуальные и драматичные для современного общества; дает зрителю возможность представить себя на месте героев кинофильмов и попытаться проанализировать, как бы стоило поступить в той или иной сложной жизненной ситуации.

В качестве вывода стоит отметить, что кино, каким бы оно ни было, игровым или документальным, в любом случае запечатлевает окружающую действительность. Особенно актуальна сегодня тема стирания, размывания границ между документальным и игровым кино.

Кино является отражением жизни, наиболее остро ощущает актуальные проблемы современной культуры. Документальное кино сегодня претерпевает изменения, художественное кино наиболее точно и драматично выделяет «острые углы», предоставляет зрителю время и пространство на размышления над состоянием культуры, ее проблемами и их возможными решениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев Е. Собачье сердце 26.06.2011. http://az-film.com/ru/Publications/2-Uslovnaja-realnost-Recenzija-na-film-Izgnanie.html.

2. Елена: История создания фильма Андрея Звягинцева / Андрей Звягинцев, Олег Негин, Михаил Кричман; Изд-во Cygnnet, Лондон, Великобритания, 2014. – С. 55–56.
3. Карцев Н., Чувиляев Н. Ульрих Зайдль: «Капитализм не знает пощады». 29 апреля 2014. – http://www.colta.ru/articles/cinema/3062.
4. Разуваев В. Метод Ульриха Зайдля. 28.04.2014. – http://www.ng.ru/cinematograph/2014-04-28/7_zaidl.html.
5. Туровская М. И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М. : Искусство, 1991. – 255 с.
6. Ульрих Зайдль. Метод / Искусство кино. – № 10, октябрь 2012. – http://kinoart.ru/archive/2012/10/metod.
7. Ульрих Зайдль. Недемократичное искусство. / Искусство кино. – № 6, июнь 2014. – http://kinoart.ru/archive/2014/06/ulrikh-zajdl-ne-demokratichnoe-iskusstvo.
8. Федоткин С. Изгнание и возвращение. 18.11.2011 http://az-film.com/ru/Publications/118-IZGNANIE-I-VOZVRASHHENIE.html.
9. Ямпольский М. Документалистика как онтология. 3 января 2013. – http://seance.ru/blog/loznitsa-docs.

Чжао Дундун
(Республика Беларусь, г. Минск)

ВОПЛОЩЕНИЕ СЮЖЕТА О СЕДОЙ ДЕВУШКЕ В КИТАЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ И КИНОИСКУССТВЕ

Сюжет о Седой девушке является весьма распространенным в китайском искусстве. Легенда о призраке беловолосой девушки была позаимствована из фольклора Шанси-Чагар-Хэбэйского пограничного района. В ней рассказывается история о крестьянской девушке Сиэр, обесчещенной помещиком и бежавшей в горы. В 1940 году, известный китайский писатель Ли Маньтянь на основе этой легенды создал повесть «Седая девушка». В 1945 году она была переработана сотрудниками Академии имени Лу Сюня (г. Яньань) в оперу. Над ее созданием работали: Сян Юй, Ма Кэ, Чжан Лу, Лю Чжи, Чэнь Цзы, Ли Хуаньчжи, Цюй Вэй.

Опера «Седая девушка» была написана в сложное для Китая время, когда подходила к концу Японо-китайская война (1937–1945 гг.), и встала одна из центральных проблем государственного строительства Нового Китая – проблема классовой борьбы. В связи с этим легенда о Седой девушке, на основе которой было написано либретто Хэ Цзинчжи и Дин И, была переосмыслена с позиций искоренения различных предрассудков. Так, жених Сиэр – Ван Дачунь, узнав о том, что его возлюбленная стала наложницей, уходит служить в VIII Национально-освободительную армию Китая. Спустя время, он находит Сиэр в кумирне, где по приданию живет мифическая Белая дева. Возлюбленные воссоединяют и становятся активистами компартии Китая. Суть переосмысления древней легенды заключалась в следующей установке: старый режим превращает людей в злых духов, а новый – злых духов в людей.

Опера «Седая девушка» – это народный музыкальный спектакль, в котором объединены поэзия, песня и актерская пластика. В ее музыке есть много заимствований из народных песен провинций Хэбэй, Шаньси, Шэньси и мелодий местных народных драм, которые прошли через определенную обработку. Речевой материал оперы имеет фольклорную основу и написан с использованием народных пословиц, поговорок, двусмысленных иносказательных недоговорок (сехоуюи). В тексте арий «Седой девушки» использованы рифмы, характерные для арий традиционной пекинской оперы. Кроме этого, при создании музыки оперы «Седая девушка» был учтен творческий опыт западноевропейских композиторов. Так, по мнению музыковеда Чжан Личжэня, сюжет оперы «Седая девушка» внешне напоминает традиционную для итальянской веристской оперы любовную схему [1, с. 365]. Как и в либретто опер композиторов-веристов Пьетро Масканьи, Руджеро Леонковалло, в либретто оперы «Седая девушка» представлена любовная коллизия (влюбленные Сиэр – Ян Байлао – злодей-помещик Хуан Шижэнь), которая переосмысливается и интерпретируется китайскими авторами в соответствии с гражданской революционно-освободительной тематикой. В результате, в опере «Седая девушка» соединяются сильный веристский дух и идеология «классовой борьбы» Коммунистической партии Китая.

Первая постановка оперы «Седая девушка» состоялась в апреле 1945 г., в г. Яньань. Опера имела ошеломительный успех. О народной популярности и большой воспитательной силе воздействия произведения можно судить по следующему факту. По словам исследователя Сунь Цзюань: «После просмотра спектакля у многих бойцов возникало желание отомстить за Яна Байлао и Сиэр, а ряд из них выражали это свое стремление надписью на рукоятях оружия. Для целого поколения эта постановка стала причиной вступления в ряды армии» [2, с. 151]. Успех оперы был по истине феноменальным. Вскорости она была признана «образцовой» и стала первым в истории Китая музыкально-драматическим произведением, записанным на грампластинку (1950 г.).

В 2011 году в честь празднования 90-летия со Дня основания Коммунистической партии Китая, под руководством Министерства культуры КНР Большой национальный театр и Ассоциация театрального искусства Востока осуществили постановку нового варианта оперы «Седая девушка». Ее премьера состоялась 30 июня 2011 года в Большом национальном театре в Пекине. Примечательно, что в постановке «Седой девушки» 2011 г., первая исполнительница партии Сиэр – Ван Кунь выступила в качестве режиссера-постановщика. Партия Сиэр была поручена солистке труппы Китайской народной освободительной армии Тань Цзин, а партия Ян Байлао – артисту пекинской оперы Мэн Гуанлу. В качестве музыкального руководителя проекта выступил композитор Чжао Цзипин, режиссера-постановщика – кинорежиссер Ху Мэй.

Авторы бережно и с вниманием отнеслись к классическому произведению, но при этом внесли в спектакль некоторые изменения, наполнили его новыми идеями. В новой постановке оперы «Седая девушка» сюжет и действующие лица остались прежними. Однако либретто стало более простым и содержательным, а сценическая подача музыкального материала стала характерной для современности. Игра актеров оказалась очень реалистичной. Здесь нет условных действий, свойственных традиционной китайской драме. Артистка Тань Цзин (солистка труппы Китайской народной освободительной армии) – исполнительница роли Сиэр – придала образу своей героини черты жизненности. Отличной

стала и ее манера вокального исполнения партии главной героини оперы: в ней были объединены приемы характерные для бельканто, народной и эстрадной манер.

Через год после пекинской постановки, 24 мая 2012 году, на сцене Большого театра г. Тяньцзина состоялась премьера оперы «Седая девушка». Она была приурочена к 72-летию «Выступления товарища Мао Цзэдуна на Яньаньской конференции по вопросам культуры и искусства» и осуществлена под руководством театрального режиссера Ли Даочуаня. По сравнению с пекинской постановкой «Седой девушки» 2011 г. тяньцзиньский вариант можно по праву назвать «возвращением к корням». Спектакль регионального театра носит ярко выраженный локальный колорит, в частности, за счет исполнения музыки оркестром китайских национальных инструментов.

В конце 1950-х гг. успех и положительные отзывы критиков об опере «Седая девушка» стали сильным стимулом для работников пекинской оперы. В 1958 году благодаря сценаристам Ма Шаобо, Фан Цзюньхуну и режиссерам А Цзя и Чжэн Ицю на свет появилась современная пекинская опера «Седая девушка». На сцене ее представило старшее поколение знаменитых актеров театра: Ду Цзиньфан, Ли Шаочунь, Е Шэнлань, Юань Шихай.

В современной пекинской опере было проявлено должное уважение к оригиналу. Перипетии сюжета остались практически не измененными. Структура оперы так же не переделывалась: некоторые места оставили точь-в-точь такими, какими они были в первоначальном варианте. В постановке использовались характерные для пекинской оперы пение, декламация, актерская пластика. Современная пекинская опера «Седая девушка» унаследовала множество приемов традиционного театрального искусства, среди них, методы, которые впоследствии не использовались в других современных пекинских операх. Так, исполнительнице партии Сиэр актрисе Ду Цзиньфан пришлось выступить одновременно в нескольких амплуа: девушки-подростка, женщины в скромной черной одежде, женщины-воина. При этом свой текст Ду Цзиньфан декламировала на столичном говоре. Ее сценический образ был приятен глазу, дикция была четкой, а пение – мелодичным.

Пекинская опера «Седая девушка» также, как и предшествующий музыкально-драматический вариант воплощения легенды о седоволосой девушке стала классикой современной пекинской оперы, обладающей большой актуальностью и просветительским потенциалом.

Сюжет о Седой девушке представлен в китайском искусстве не только в жанре оперы. В 1949 г. большой сценический успех музыкально-драматической постановки «Седая девушка» вдохновил режиссеров «Дунбэйской киностудии» Чжан Шуйхуа и Ван Бинь на сьемки одноименного игрового фильма (вышел на большой экран в 1950 г.). Сценаристы кинокартины Ван Бинь, Чжан Шуйхуа и Юйшэн Лян переработали оперу с учетом специфики кинематографа [Рисунок 1]. В фильме были сохранены основные песенные отрывки и ключевые моменты музыкального произведения, но больше внимания было уделено истории чистой и прекрасной любви между Сиэр и Дачунем, что позволило затронуть чувства большой аудитории.

Рисунок 1. – Кадр из фильма «Седая девушка».

Кинокартина «Седая девушка» шел с большим успехом в советском прокате.

В 1952 г. премьер-министр КНР Чжоу Эньлай подарил экземпляр киноленты «Седая девушка» представителю японского парламента Фанцзу Цзицзэну, чтобы ее могли продемонстрировать японским зрителям. Впоследствии директор токийской балетной труппы «Мацуяма» Масао Шимицу и его жена Микико Мацуяма в 1955 г. переработали этот кинофильм в балетную постановку и представили ее в Японии [Рисунок 2]. В 1958 г. в рамках гастрольного тура «Седая девушка» была показана в Китае и имела большой успех у зрителей.

Рисунок 2. – Сцена из балета «Седая девушка». Фотография.

28 декабря 2004 г. руководитель танцевального коллектива токийской балетной труппы «Мацуяма» получил премию «За вклад в культурный китайско-японский обмен».

Положительные отзывы критиков о японской версии балета «Седая девушка» послужили сильным стимулом для работников китайского балета. В 1964 г. Шанхайское хореографическое училище решило переработать оперу и создать на ее основе одноименный балет. Так была сформирована творческая группа в составе художественного руководителя, кинорежиссера Хуана Цзолиня, хореографов-постановщиков Ху Жунжуна, Линь Янъяна и известного композитора Ян Цзиньсюаня. Они изменили характер и образ мыслей действующих лиц известной оперы. В театральной и кинематографической версиях Сиэр в начале терпит унижения, чтобы выжить, и предается пустым мечтаниям. В балете же она не может примириться с унижениями и дает отпор, рискуя своей жизнью. Помимо этого, ее не насилует Хуан Шижэнь, как это было в оригинальном сюжете.

Творческая группа балета «Седая девушка» осуществила ряд смелых новшеств. К примеру, были введены арии главных героев Си Эр (например, «Северный ветер», «Красные ленточки в волосах») и Ван Дачуня («Проливной снег с ветром»), а также были вставлены номера с китайскими народными танцами.

Премьера балетного спектакля «Седая девушка» состоялась в 1965 г., в Шанхае. В эпоху «культурной революции» (1966–1976 гг.) балет был признан «образцовым» и стал примером соединения принципов классического балета и народного танца.

В 1972 г. Шанхайская кинокомпания по мотивам балета «Седая девушка» сняла одноименный фильм-балет из семи сцен. Основные сюжетные перипетии в киноверсии и музыкально-сценической постановке совпадают. Режиссером фильма выступил Сан Ху. Партию Сиэр исполнели две балерины – Мао Хуэйфан и Ши Чжунцинь.

Таким образом, мы видим, что сюжет легенды о Седой (беловолосой) девушке нашел многочисленные художественные воплощения в музыкальном и киноискусстве Китая второй половины XX века. Исходным в ряду интерпретаций стала опера «Седая девушка» 1945 г., на материале которой были позднее созданы одноименные произведения в жанре современной китайской оперы, фильма-оперы, балета, фильма-балета. Несмотря на разную природу художественной образности каждого отдельно взятого варианта адаптации сюжета о Седой девушки, очевидно сохранение перипетий легенды и национального колорита.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжан Личжэнь. «Седая девушка» – первая национальная китайская опера / Личжэнь Чжан // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – Вып. № 80. – С. 361–365.
2. Сунь Цзюань. Развитие музыкального театра в Китае / Цзюань Сунь ; под науч. ред. Л. Ф. Голиковой. – Минск: Энциклопедикс, 2013. – 200 с., [29] л. ил.

Абдулаева М. Ш.
(Российская Федерация, Республика Дагестан, г. Махачкала)

САКРАЛЬНО-РЕЛИГИОЗНАЯ МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ЦЕННОСТЕЙ СОВРЕМЕННЫХ ДАГЕСТАНЦЕВ

Одним из результатов расширения мусульманского компонента в социокультурном пространстве современного Дагестана стало появление новых форм музыкального творчества. В области вокального исполнительства сформировались новые для дагестанской этнокультурной традиции жанровые разновидности, связанные с мусульманской культурой, – нашид и мавлид, которые вместе с азаном и речитацией Корана составили корпус современной сакрально-религиозной музыки народов Дагестана. Исследование данного сектора этномузыкальной традиции позволит определить характер взаимодействия музыкальных культур, механизмы формирования надэтнического музыкально-интонационного словаря сакрально-религиозной музыки.

С начала 1990-х гг. ислам стал возвращаться в мировоззрение и идеологию мусульманских народов России. В Дагестане этот процесс реализовался в расширении сфер присутствия религиозных форм: постановлениями Правительства РД нерабочими объявляются дни мусульманских праздников Ураза-байрам и Курбан-байрам, строятся мечети, открываются мусульманские учебные заведения, ежегодно растет количество паломников в хадж и т. д.

На процесс реисламизации в Дагестане в 1990-е годы значительное влияние оказывали зарубежные исламские центры и действовавшие на территории республики отделения зарубежных исламских организаций. Иностранные спонсоры построили в Дагестане, по официальным данным, около 40 мечетей [5, с. 66]. Развернулась деятельность зарубежных исламских активистов и по обеспечению возможностей для получения дагестанской молодежью исламского образования в ведущих учебных заведениях исламского мира. Параллельно стала развиваться сеть исламских учебных заведений на территории Дагестана.

Масштабное возрождение в республике этнокультурной архаики в сочетании с исламским ренессансом 1990–2000-х годов обусловили усиление этнокультурной традиции и доминирование исламского типа самоидентификации. Религиозные музыкально-поэтические жанры, сформированные в контексте мусульманской литургии, обогатили панораму этномузыкальной традиции народов Дагестана, обозначили новые векторы в развитии музыкальной культуры региона.

Корпус сакрально-религиозных жанров является примером глокализации в пространстве дагестанской музыкальной культуры. Если современная академическая и массовая музыка ориентирована на модернизацию и активно демонстрирует способность к интонационной интеграции в европейское музыкальное пространство, то сакрально-религиозные жанры ориентированы на сохранение локальной идентичности благодаря корпусу интонаций, которые являются знаково-выразительными смыслами этномузыкальной традиции дагестанских народов.

Сакрально-религиозная музыка актуализирована как в контексте исламской литургии, так и в пространстве обрядов семейного цикла. Исторически отношение к музыке у дагестанских мусульман не однозначно и связано с тем направлением в исламе, которого придерживаются дагестанские этносы. Например, согласно суфийской традиции, музыка является миниатюрой гармонии всей вселенной [7]. Приоритетность музыки в суфийской культуре косвенно подчеркивается и одной из версий происхождения названия певца-сказителя в традиционных культурах. Например, этимология слова «ашуг» («ашыг») связана с принадлежностью данного вида народного песенного творчества суфийской культуре мусульманского Востока. По мнению исследователей, «ашуг» ведет свое происхождение от слова «шейх» («ших») – титула, которым назывались религиозные авторитеты, главы суфийских орденов [6]. Принимая во внимание широкое жанровое разнообразие этномузыкальной традиции в Дагестане, отметим, что активное развитие музыкального народно-песенного творчества в регионе состоялось благодаря распространению суфийской традиции ислама [3, с. 157].

При наличии общности основных свойств исламской музыки, в ней имеются региональные отличия. Анализируя процессы формирования исламской музыкальной традиции, музыковед Т. М. Джани-заде отметила два исторически сложившихся музыкальных стиля, один из которых – арабский (западный) – распространившийся среди арабизированных в VII–XI веках народов Азии и Северной Африки, другой – персидский (восточный), отличавший музыку иранских и тюркских народов.

Имея ярко выраженную надэтническую природу, исламская музыка, по наблюдению Т. М. Джани-заде, обнаруживает различия этнического характера, и в связи с этим в настоящее время трудно говорить об абсолютной унифицированности исламской музыки. Скорее следует выделять в рамках цивилизационной культурной общности различные музыкальные субкультуры или локальные стили, отличающие, к примеру, арабскую музыку Ирака от арабской музыки Алжира и Туниса, арабскую – от персидской, азербайджанскую – от турецкой, турецкую – от среднеазиатской и т. д. [4].

Среди форм исламской литургии, содержащих музыкальнон наполнение, – азан (призыв к молитве), озвучивание Корана и специальный ритуал поминания Аллаха (зикр), который практикуют суфии кадирийского тариката. К жанрам, имеющим арабо-мусульманский генезис, мы относим религиозные песни, исполняемые во время особых церемоний (мавлидов) – нашиды.

Уровень музыкального «наполнения» названных жанров различен. Так, чтение вслух текста Корана, как правило, речитативно-декламационно, в то время как музыкальная составляющая азана и религиозных песен

позволяют не только выявить особенности мелодико-ритмической организации, но и отметить определенную долю импровизационности при их исполнении, а так же обнаружить корреляцию арабо-мусульманского и западноевропейского музыкального мышления в рамках одного жанра [2, с. 234].

Нашид – мусульманское песнопение арабской традиции, исполняемое мужским вокалом соло или в хоре без сопровождения музыкальных инструментов. В Дагестане нашиды стали популярными с начала 1990-х годов. Аскетичность исполнения, пение вполголоса, отсутствие яркой эмоциональности характеризуют образный план нашида.

В силу отсутствия вокальных трудностей нашид легко исполняется хором, что подразумевает массовое исполнение в унисон, с участием и хористов, и слушателей. Важная жанровая характеристика нашида связана с наличием большого количества куплетов, исполняемых на протяжении длительного времени в одной динамике, в одном характере. Цикличность, повторяемость, протяженность во времени при статичности образной сферы, избегание многоголосия («бесплотность» фактуры) – принципиальное условие нашида, как жанра, принадлежащего религиозной культуре. В этом – феномен отмеченной Л. И. Манько вечной текучести, непрекращающегося движения, «которое для суфиев есть музыка», определяющий «понимание совершенства как процессуального единства двух сторон единого бытия – космического и феноменального» [7, с. 17].

Показательно, что при таком достаточно строгом жанровом «режиме» нашид мобилен в содержательном аспекте, что подтверждается наличием текстов не только религиозных, но и посвященных общечеловеческим темам: любви к матери, родине. Это позволяет определить некую перспективу расширения жанровых рамок нашида: от песнопения арабо-мусульманской традиции к вокальным жанрам этнической массовой культуры [1, с. 45].

О популярности и значимости нашида в жизни современного дагестанского общества может свидетельствовать следующий факт: в религиозном обиходе появился новый вид массовых мероприятий – фестивали нашидов. Они проводятся на концертных площадках с участием российских и зарубежных исполнителей и собирают широкую аудиторию слушетелей. Данные фестивали выходят за пределы собственно религиозного контекста, поскольку мусульманские песнопения сочетаются с современными средствами оформления концертных мероприятий. В частности, коранические тексты поются под «минусовую» фонограмму, что не соответствует мусульманской традиции как минимум по двум параметрам: во-первых, нашид, изначально исполняемый a cappella, на подобных фестивалях поется под инструментальное сопровождение, во-вторых, под «минусовую» фонограмму, что сразу ставит под сомнение соборную составляющую духовного пения. Таким образом, фестивали выводят нашид из сугубо религиозной области бытования в новый контекст – сферу дагестанской мусульманской массовой культуры.

Отличие арабского и персидского стиля пения, отмеченное исследователями, заключается в способе ритмической организации. Арабский стиль (нашид ал-араб) характеризуется наличием фиксированной метро-ритмической структуры, персидский (нашид ал-аджам) – отсутствием четкого метра, т. е. свободным ритмом [4]. Четкая музыкально-ритмическая организация, силлабическое стихосложение позволяют определить принадлежность дагестанского нашида именно к арабскому стилю.

Таким образом, музыкальная традиция мусульман Дагестана обнаруживает определенные закономерности. Она включает как канонический (арабо-мусульманский) компонент, так и мобильный, вариативный, обусловленный сплавом с местным музыкальным фольклором и интонационным словарем культуры новоевропейского типа. Соединение различных пластов культуры имеет давнее происхождение и определяется конкретными историческими условиями бытования ислама в Дагестане, также общей тенденцией к сохранению национальных традиций и стремлением к культурным контактам с исламским миром. Это определяет локальное своеобразие религиозных универсалий и в целом расширяет стилевую панораму музыкальной культуры Дагестана.

Этномузыкальная традиция представляет собой матрицу этнической идентичности дагестанских народов. Приверженность известным моделям фольклорного искусства, актуализирующая приоритет музыкально-культурной традиции; сакрально-религиозные песнопения, востребованные слушателями с высоким уровнем мусульманской самоидентификации, – тенденции, характеризующие многослойную стилевую палитру современного дагестанского музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдулаева, М. Ш. Мусульманский нашид: генезис, региональные формы и особенности жанра // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2011. – № 37. – С. 43–45.
2. Абдулаева, М. Ш. Этнокультурная картина региона: между локально-религиозными универсалиями и масскультом (на примере Дагестана) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2011. – № 127. – С. 231–236.
3. Абдулаева, М. Ш. Этномузыкальные традиции в многоуровневой структуре идентичностей народов Дагестана // Теория и практика общественного развития. – 2013. – № 2. – С. 155–159.
4. Джани-заде, Т. М. Исламская музыка // Онлайн энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://encyclopaedia.biga.ru/enc/culture/Islamskaya_muzika.html – Дата доступа: 10.09.2014.
5. Кисриев, Э. Ф. Ислам и власть в Дагестане / Отв. ред. А. В. Малашенко; РАН. Центр цивилизационных и региональных исследований. – М. : ОГИ, 2004. – 224 с. (Серия «Нация и культура: Социальные исследования»).
6. Мамедов, Т. Ашыги Азербайджана // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: международная Интернет-конференция. URL [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://2010.gnesinstudy.ru/index.html%3Fp=1110.html – Дата доступа: 11.08.2014.
7. Манько, Л. И. Философско-эстетическая сущность музыки в суфизме (на материале музыкально-философских исследований суфия Хазрата Инайят Хана): автореф. … канд. филос. наук: 09.00.04. – М., 2010. – 27 с.

Бочкарева О. В.
(Российская Федерация, г. Ярославль)
Аминов С. М.
(Российская Федерация, г. Ярославль)

ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЕЙ. ЗНАКОМСТВО ШКОЛЬНИКОВ С НАРОДНЫМ ИСКУССТВОМ В. В. АНДРЕЕВА

В настоящее время духовно-нравственные основы в воспитании и образовании подрастающего поколения оказались на периферии сознания, оттесненными урбанистическими «идеалами»: потребительством, развлекательностью, «информационным накопительством». В таком случае страдают, прежде всего, дети, теряя связь с традициями, истоками русской культуры. В настоящее время наблюдается малая осведомленность учащихся о русской народной музыке, интерес к традициям утрачивается, народная культура приобретает оттенок музейного экспоната – «так жили наши предки!..». Происходят процессы ослабления и истощения нравственной культуры и духовности личности, ведущие к отсутствию сплоченности граждан в обществе.

По словам К. Д. Ушинского, воспитательная сила народных традиций, формирующих внутренний мир ребенка столь велика, что вряд ли кто-нибудь «был в состоянии состязаться в этом случае с педагогическим гением народа» [4, с. 78].

Русская народная музыкальная культура как часть мировой культуры сохраняет духовно-практический опыт народа. Картина мира, воспроизводимая в фольклоре, сохраняет вечные нравственные ценности, задает ребенку ориентиры в окружающем социокультурном пространстве. Народная музыкальная культура, открытая для диалога с другими народами, обладая мировоззренческим, интеллектуальным и творческим потенциалом, является ничем не заменимым средством воспитания личности через преемственность традиций. Социокультурное развитие современного российского общества, связанное с коренными изменениями во всех сферах жизни, объективно обуславливает потребность в обращении к этнокультурным истокам.

Социокультурное развитие государства тесно связано с образовательной политикой. Федеральные государственные образовательные стандарты нового поколения основаны на принципах поликультурности и диалога. Одним из направлений образовательной политики государства является сохранение и развитие культурного разнообразия и языкового наследия многонационального народа Российской Федерации, дающего права на изучение родного языка, возможность получения образования на родном языке, овладения духовными ценностями.

Под диалогом с традицией, мы понимаем процесс освоения личностью культурных ценностей русского народа и других народов, формирование толерантности, умения жить в поликультурной среде. Культура исполнения на русских народных инструментах, как часть народной культуры, аккумулирует духовно-практический опыт народа. Картина мира, воспроизводимая в нем посредством исполнительского действия, транслирует вечные нравственные ценности, задает ребенку надежные ориентиры в окружающем его культурном пространстве. Игра в оркестре народных инструментов, обладая большим мировоззренческим, интеллектуальным и творческим потенциалом, является верным средством воспитания преемников традиций, открытых для диалога с другими народами. Диалогическая направленность музыкального образования является такой моделью обучения, которая ориентируется на сосуществование различных культур в общем социальном пространстве, при сохранении национальных, региональных особенностей и иных культурных различий [2].

Особенностью русской музыкальной культуры XXI века является диалог с другими культурами, который предполагает творческий процесс актуализации активного музицирования, связанного с игрой на русских народных инструментах. В произведениях, написанных для оркестра русских народных инструментов, запечатлены не только народные интонации, но и основы мировосприятия народа, гармонии его жизни и духа.

Следовательно, диалог с традицией является ведущим педагогическим принципом организации музыкально-педагогической деятельности в оркестровом классе, позволющяя учащимся осознать мировоззрение русского народа, историческое развитие русского народного искусства и взаимодействие различных культурных традиций в многонациональном государстве.

Традиция – это память, история изучения русской народной культуры, связанная с накопленным опытом предшествующих поколений. В. Ф. Одоевский в своих педагогических трудах высоко ценил русское народное искусство в процессе обучения детей. Простота и доступность исполнения народных мелодий в оркестре, их высокая художественность, глубина мысли, своеобразие ее мелодической, ритмической и полифонической структур делают их идеальным воспитательным средством для развития детей и юношества. Музыке В. Ф. Одоевский приписывал большую нравственную, воспитательную, организующую силу. «Художественный элемент – важное дело в общественном устройстве, во всех смыслах, даже в нравственном, даже в политическом, ибо все связано в мире. Не забудем, что нигде так явственно не выражается характер народа, как в его музыке. …Развить свое народное музыкальное отличие, провести его со всеми его оттенками и условиями в художественное произведение – есть такая же обязанность для народных деятелей, как развить и народное слово» [3, с. 157].

Освоение традиций народной музыкальной культуры происходит в специально организованной деятельности – классе оркестра русских народных инструментов, поэтому необходимым представляется знакомство учащихся с историей возникновения и развития Великорусского оркестра русских народных инструментов, связанного с деятельностью его основателя – В. В. Андреева.

Мы рассказываем школьникам исторические факты, связанные с развитием культуры российского общества во второй половине XIX столетия, ознаменованные известным подъемом национального самосознания. В это историческое время целый ряд энтузиастов занялся собиранием фольклора и его исследованием (Т. И. Филиппов, Е. Э. Линева, П. В. Киреевский и др.), ведущие композиторы – П. И. Чайковский, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов – гармонизуют и издают сборники русских народных песен. При содействии Рус-

ского географического общества в 1884 г. в Петербурге создается «Песенная комиссия», в состав которой вошли фольклористы и музыкально – общественные деятели. Позднее в Москве организуется Музыкально-этнографическая комиссия, в которой участвовали Н. А. Римский-Корсаков, С. И. Танеев, Ф. И. Шаляпин, М. Е. Пятницкий и другие известные представители творческой интеллигенции. Все это подготовило почву для возрождения традиций как народно-песенной, так и народно-инструментальной культуры. Необходимо отметить особую символичность года рождения Василия Васильевича Андреева: 1861 год в русской истории явился началом демократических преобразований в России, связанных с отменой крепостного права. Деятельность В. В. Андреева, М. Е. Пятницкого и Н. И. Белобородова, направленная на возрождение традиций русской песни и народных инструментов, встретила понимание и поддержку прогрессивно мыслящей общественности. Важным событием для Андреева и его последователей имело приглашение М. П. Беляева выступить на одной из его знаменитых музыкальных «пятниц». Именно здесь, по свидетельствам современников, П. И. Чайковский, впервые услышавший Андреевский ансамбль, воскликнул: «Какая прелесть эти балалайки! Какой поразительный эффект могут они дать в оркестре; по тембру – это незаменимый инструмент».

Факты исторического становления и развития оркестра русских народных инструментов у участников оркестра вызывали неподдельный интерес. Они были восхищены самоотверженной деятельностью В. В. Андреева по развитию и пропаганде народного творчества, которая была положительно воспринята большинством виднейших представителей отечественной культуры и искусства: Л. Н. Толстым, П. И. Чайковским, Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым, И. Е. Репиным, Ф. И. Шаляпиным, А. М. Горьким и другие. В один из самых трудных периодов своей деятельности В. В. Андреев обратился с письмом за советом к Л. Н. Толстому. Ответ последовал такой: «Милостивый государь Василий Васильевич! Я думаю, что Вы делаете очень хорошее дело, стараясь удержать в народе его старинные, прелестные песни. Думаю, что и путь, избранный Вами, приведет Вас к цели, и потому желаю успеха Вашему делу. С совершенным уважением, готовый к услугам Лев Толстой» [1, с 164]. Поддержка великого писателя окрылила В. В. Андреева, и он с новыми силами продолжил свою многотрудную работу по созданию оркестра. Она в немалой степени способствовала и тому, что вскоре, 22 марта 1897 г., вышло правительственное распоряжение об утверждении «штата преподавателей» во главе с Андреевым по обучению солдат игре на балалайке.

Следует отметить, что школьникам было интересно узнать, что В. В. Андреев одним из первых оценил талант Ф. И. Шаляпина и во многом способствовал его раскрытию и признанию. Встреча произошла в 1894 г. в Петербурге, Ф. И. Шаляпин сблизился с В. В. Андреевым и стал непременным участником музыкальных собраний. Именно В. В. Андреев организовал встречу Ф. И. Шаляпина с дирижером Мариинского театра Э. Направником, что и послужило началом восхождения певца на музыкальный олимп. Как вспоминал позднее сам Федор Иванович, «я был отчаянно провинциален и неуклюж. Василий Васильевич Андреев усердно и очень умело старался перевоспитать меня…» [1, с. 227]. Дружба с великим певцом продолжалась до самой кончины В. В. Андреева.

Мы сообщаем учащимся тот факт, что у маэстро был абсолютный слух, и он учился играть в молодости на скрипке, но влюбился в русскую балалайку с самого детства, которая сохранилась в его сердце до конца его жизни. Первая попытка усовершенствования инструмента оказалась неуспешной. «Во фраке с балалайкой, а он нам еще и на расческе сыграет», – никто тогда не понимал устремлений В. В. Андреева и значимости деятельности его оркестра, работы по усовершенствованию народного музыкального инструмента – балалайки. 27 февраля 1887 г. В. В. Андреев был приглашен выступить во дворце принца А. П. Ольденбургского в присутствии императорской семьи. Александр III остался доволен игрой Андреева и оказал молодому артисту милостивое внимание, сказав при этом: «Я очень рад, что благодаря вашему таланту балалайка снова войдет в народ и снова сделается русским популярным инструментом».

После образования Кружка любителей на балалайке, а потом и Великорусского оркестра народных музыкальных инструментов он завоевал славу, но она далась ему нелегко, иногда даже через унижения. Признание публики пришло после гастролей сначала за границей, а после и в России. В. В. Андреев добился невероятных результатов: – 6 крупнейших музыкальных фирм ежегодно изготавливали в России 120 тысяч балалаек, 88 тысяч домр и 40 тысяч гуслей. Появились ученики, последователи. Стала издаваться и учебная литература. Русская народная культура возродилась, проснулся русский дух. В 1913 году состоялся 25-летний юбилей оркестра.

После исторических событий 1917 года В. В. Андреев, несмотря на многочисленные приглашения работать за границей, остался на родине из-за любви к своему делу и к своему народу: «…Мы счастливы! Что играем на… родных инструментах…» [1, с. 137].

Влияние деятельности Андреева по возрождению народных инструментов в России было столь велико, что послужило источником формирования и развития у граждан нашей страны в чувства национального самосознания. И сегодня, рассказывая школьникам об истории оркестра русских народных инструментов и деятельности его создателя и руководителя – В. В. Андреева, исполняя обработки его русских народных мелодий, мы убеждаемся в современности и актуальности его музыки, слов, поступков, всей жизни в целом. Знакомство школьников с искусством этого замечательного педагога в современной музыкальной педагогической практике может оказать неоценимую помощь в укреплении связей подрастающего поколения с традициями и истоками русской народной культуры. Современно и актуально звучат слова В. В. Андреева: «Как бы ни были велики страдания, перенесенные ради блага и процветания Родины в XIX веке, все они искупаются счастьем ей служить! И я испытал это счастье…» [1, с. 225].

Реализация учебного процесса в классе оркестра народных инструментов в опоре на диалог с традицией создаѐт условия для развития толерантного мышления личности. Русский фольклор как художественная традиция целого народа есть диалог индивидуального и кол-

лективного начал. Устойчивость традиционного исполнения сопрягается на занятиях оркестра русских народных инструментов с вариативностью и импровизационностью. Дирижер оркестра должен опираться на обратную связь в работе с учащимися, которая организуется на основе диалогического подхода.

Таким образом, коллективность, диалогичность выступает как форма сохранения и освоения традиции. Формирование этого качества у современных школьников является основополагающим, так как только через вживание в традиции своего народа можно почувствовать своеобразие и своей и иной культуры. Развитие индивидуальности личности, раскрытие ее способностей сопрягается с коллективной формой оркестрового исполнения, где от умения каждого участника зависит уровень исполнительского мастерства целого оркестра. Совместная игра и помогает сплотить творческий коллектив, в котором раскрывается индивидуальные способности, выявляются потенциальные возможности каждого. Поэтому занятия в оркестровом классе должны проходить в атмосфере творческого общения и диалога.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев, В. В. Материалы и документы [Текст] / сост. Б. Б. Грановский. – М. : Музыка, 1986.
2. Бочкарева, О. В. Диалог как ценностно-смысловое творчество в музыкальной культуре [Текст] // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – т. 1. № 2. – с. 229–232.
3. Одоевский, В. Ф. Русская или итальянская опера // Москва. – 1867. – 29 марта // Собрание сочинений. [Текст] В. Ф. Одоевский. – М. Музыка, 1967.
4. Цит. по кн.: Константинов, Н. А., Медынский, Е. Н., Шабаева, М. Ф., История педагогики [Текст]. – М. : Просвещение, 1982.

Андриенко О. В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ВОЗМОЖНОСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В НАЧАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Технологический подход к образованию сегодня является весьма актуальным и активно разрабатывается в научно-педагогических исследованиях. Обучение характеризуется личностно-ориентированной направленностью, в центре внимания которой – уникальная личность, стремящаяся к максимальной реализации своих возможностей, открытая для восприятия нового опыта, способная на осознанный и ответственный выбор в разнообразных жизненных ситуациях. Несмотря на широкое применение личностно-ориентированных технологий в общем школьном образовании, сфера начальной музыкальной педагогики в силу своей специфики (индивидуального характера обучения, апеллирующего к уникальной духовной сфере человека, не подлежащей технологическому описанию) остаётся достаточно консервативной и практически не внедряет технологические инновации. В связи с этим актуальным представляется рассмотрение вопроса о *возможности* применения личностно-ориентированных *технологий* в начальном музыкальном образовании и специфических особенностях таких технологий.

Термин «*педагогическая технология*», введённый в педагогический тезаурус в 50-е гг. XX века, трактуется в научно-педагогической литературе неоднозначно. Вначале он применялся в связи с использованием технических средств обучения, впоследствии к нему стали относить всё, что касается усовершенствования учебного процесса. Если исходить из этимологии слова (древнегреческое слово «*техне*» означает «*искусство*»), педагогическую технологию можно рассматривать как науку о педагогическом мастерстве, связанном с определенными приёмами, которые использует учитель в обучении, с его уникальными знаниями и умениями, личным опытом.

Г. К. Селевко, обращаясь к классификации педагогических технологий, приводит свыше пятидесяти её описаний [3]. Выделим несколько определений понятия, чтобы увидеть его многогранность:

- технология – это совокупность приёмов, применяемых в каком-либо деле, мастерстве, искусстве (толковый словарь);
- педагогическая технология – совокупность психолого-педагогических установок, определяющих специальный набор и компоновку форм, методов, способов, приёмов обучения, воспитательных средств; она есть организационно-методический инструментарий педагогического процесса (Б. Т. Лихачёв);
- педагогическая технология – это содержательная техника реализации учебного процесса (В. П. Беспалько);
- педагогическая технология – это описание процесса достижения планируемых результатов обучения (И. П. Волков);
- технология – это искусство, мастерство, умение, совокупность методов обработки, изменения состояния (В. М. Шепель);
- педагогическая технология – это продуманная во всех деталях модель совместной педагогической деятельности по проектированию, организации и проведению учебного процесса с безусловным обеспечением комфортных условий для учащихся и учителя (В. М. Монахов);
- педагогическая технология – это системный подход создания, применения и определения всего процесса преподавания и усвоения знаний с учётом технических и человеческих ресурсов и их взаимодействия, ставящий своей задачей оптимизацию форм образования (ЮНЕСКО);
- педагогическая технология означает системную совокупность и порядок функционирования всех личностных, инструментальных и методологических средств, используемых для достижения педагогических целей (М. В. Кларин).

Д. Г. Левитес описывает следующие значения термина «*педагогическая технология*» [2]:

- рациональная организация деятельности и её оснастка;
- последовательность операций, позволяющая получить результат с наименьшими затратами;
- педагогическая категория, которая позволяет вести обсуждение педагогических проблем на методологическом уровне;

- внедрение в педагогику системного способа мышления, который позволяет сделать учебный процесс полностью управляемым;
- упорядоченная система действий, выполнение которых приводит к гарантированному достижению педагогических целей.

Неоднозначность трактовки понятия связано с различными его аспектами. Исследователи выделяют:

- процессуальный (педагогическая технология рассматривается как способ построения педагогического процесса в определённой последовательности действий, операций и процедур, обеспечивающих достижение диагностируемого и прогнозируемого результата в изменяющихся условиях образовательного процесса);
- инструментальный (как совокупность методов, приёмов, средств обучения и воспитания);
- личностный (как компонент педагогического мастерства учителя: умение проектировать и осуществлять педагогический процесс в определённой последовательности действий, процедур);
- системный (как целостный образовательный процесс в учебном заведении: совокупность цели, содержания, средств и методов обучения и воспитания) аспекты [6, с. 61–62].

Таким образом, термин «*педагогическая технология*» может употребляться в двух значениях:

1) как отрасль педагогической науки, исследующая совокупность средств и методов проектирования, трансформации и практической реализации целесообразно управляемых педагогических систем и условий их функционирования;

2) как способ реализации педагогического процесса путём разделения его на систему последовательных и взаимосвязанных этапов, процедур, операций, направленный на высокую эффективность достижения целей [1, с. 181].

Отличительными чертами педагогических технологий от традиционной методики являются:

- чёткая система взаимосвязанных целей и предсказуемость результатов по каждой цели;
- целостность и завершённость педагогического процесса заданными результатами;
- детализация технологических инструкций, обеспечивающая алгоритмический характер деятельности учащегося;
- корректировка процесса обучения под индивидуальный уровень усвоения программного материала конкретным учеником;
- воспроизводимость технологии.

Иными словами, целеполагание, результативность, алгоритмичность, корректируемость, воспроизводимость являются наиболее существенными признаками педагогической технологии.

Диагностическое целеполагание и результативность как признаки педагогической технологии предполагают гарантированное достижение целей и эффективность процесса обучения. Цели в технологии близки по формулировке или даже совпадают с ожидаемыми результатами и представляются как измеримые понятия, операции, как действия учеников. Корректируемость предполагает наличие постоянной оперативной связи субъектов образовательного процесса. Воспроизводимость может осуществляться любым учителем в любой школе. В общем виде педагогическую технологию можно представить как целенаправленную деятельность, предполагающую ряд этапов с гарантированными результатами, на каждом из которых решается определённая задача с использованием ряда точно обозначенных приёмов.

Существуют разногласия по поводу специфики применения педагогических технологий в начальном музыкальном образовании. Причина заключается в следующем: главная характерная черта технологии – достижение гарантированного результата. Но применительно к музыкальному обучению «операциональная сторона педагогической деятельности не может существовать вне личностно субъективных компонентов, рациональная регуляция – вне эмоциональной. Субъективность, отсроченность, вариативность результата не позволяют обеспечить такой же гарантированности его и предсказуемости, как в инженерно-технических областях знаний» [4, с. 20]. «Говорить о технологиях воздействия на личность можно лишь с высокой долей условности, подразумевая, что личность всегда выступает действующим лицом, соучастником, а то и инициатором любого процесса своего образования» [4, с. 19].

На основе анализа научных работ понятие «личностно-ориентированная технология» применительно к начальному музыкальному обучению может быть определено как модель взаимодействия субъектов учебно-музыкального процесса (учащегося и учителя), складывающаяся из рациональной системы педагогических действий, основанной на анализе, отборе, конструировании и контроле всех компонентов образования, ведущая к изменению внутреннего состояния личности.

Следуя современным педагогическим исследованиям, мы выделили общие технологические характеристики начального музыкального образования. К ним относятся:

- наличие чётко заданной цели;
- свобода выбора учащимся различных форм обучения;
- знакомство с музыкальным произведением в виде системы познавательных и личностных задач;
- наличие заданной последовательности, логики усвоения содержания образования;
- указание способов взаимодействия участников учебного процесса на каждом этапе;
- достижение гарантированных результатов (в виде развития личностных качеств учащихся).

Исходя из сказанного, можно утверждать, что «личностно-ориентированные технологии» могут быть применимы в условиях начального музыкального образования, при этом следует отметить их своеобразный вид. Технологии представляют собой специфическую индивидуальную деятельность педагога по проектированию и организации учебной деятельности с ориентацией на развитие и саморазвитие личностных свойств учащихся, учитывая его потребности и возможности. «В процессе музыкальных занятий (особенно в исполнительском классе) педагогу приходится мгновенно реагировать на изменение эмоционально-психологического состояния ученика, его исполнительских намерений» [5] и, соответственно, корректировать учебные задачи и методы педагогического воздействия. Целью внедрения

личностно-ориентированных педагогических технологий в начальное музыкальное образование мы считаем формирование у школьников эмоционально-личностного отношения к сокровищам мировой музыкальной культуры, развитие творческой и самостоятельной личности, гуманной и внутренне свободной, способной ценить себя и уважать других.

ЛИТЕРАТУРА

1. Куканова, Е. В. Личностно-ориентированное обучение учащихся 5–11 класов в общеобразовательной школе: система и технология: дис. … д-ра пед. наук : 13.00.01 / Е. В. Куканова. – М., 1999. – 357 с.
2. Левитес, Д. Г. Практика обучения: современные образовательные технологии / Д. Г. Левитес. – М. : Ин-т практической психологии; Воронеж: МОДЭК, 1998. – 288 с.
3. Селевко, Г. К. Современные образовательные технологии: учеб. пособие для пед. вузов и ин-тов повышения квалификации / Г. К. Селевко. – М. : Нар. образование, 1998. – 255 с.
4. Сериков, В. В. Личностно ориентированное образование / В. В. Сериков // Педагогика. – 1994. – № 5. – С. 16–21
5. Сизова, Е. Р. Особенности педагогической технологии в музыкально-образовательном процессе / Е. Р. Сизова // Эмиссия. Оффлайн (научно-педагогический интернет-журнал) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.emissia.org/offline/2011/1670.htm
6. Хлынин, А. А. Личностно-ориентированный подход к формированию познавательной деятельности учащихся в условиях общеобразовательной школы: дис. … канд. пед. наук : 13.00.01 / А. А. Хлынин. – М., 2002. – 183 с.: ил.

Афонина Е. С.

(Республика Украина, г. Киев)

ЧЕРТЫ ПОСТМОДЕРНИСТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Европейская культура второй половины XX века рассматривается учеными в ракурсе постмодернизма и украинская музыка пополняется произведениями, которые отражают определенные признаки этого феномена. Изучение особенностей постмодернизма характерна для культурологических концепций современных зарубежных и украинских ученых (В. Дианова, Ж. Деррида, Ж. Женет, . убавина, Ж.-Ф. Лиотар, Н. Маньковская И. Хассан). Среди основных характеристик постмодернизма исследователи отмечают доминирующий культурный менталитет, подобный рационализму в XVIII веке. Кроме того, с середины XX века постмодернизм характеризуется как художественный стиль в западном искусстве и архитектуре [1]. По мнению американского литературоведа Игаб Хассана чертами постмодернистического произведения можно считать «неопределенность», «фрагментарность», «деканонизация», «потеря Я», «ирония», «гибридизация», «карнавальность», «сконструированность» [3].

От изучения постмодернизма, анализ произведений украинских композиторов в аспекте постмодернистической эстетики, не отказываются и украинские ученые, музыковеды и культурологи (Е. Береговая, Е. Зинькевич, А. Карась, Л. Кияновская, В. Личковах, Б. Сюта, Е. Ущапивская). По словам композитора, музыковеда, известного пианиста А. Козаренко «постмодерн удачно охватывает такие разные реалии бытия украинского социума, как «хрущевская оттепель» и «шестидесятничество»; «брежневская стагнация» 70-х и интеллектуальное диссидентство; горбачевская «перестройка» 80-х и художественный андеграунд; идеологическая дезориентированность и плюралистический эклектизм 90-х. Постмодерну присуща стилевая «всеядность», которая способна обнять и эстетически оправдать такие разнообразные явления, как украинский музыкальный авангард и рудименты тоталитарного соцреализма, «новую фольклорную волну», постепенный переход композиторов к умеренной стилистики» [2].

Естественно, что украинские композиторы, которые начали свой путь в последней трети XX века (Ю. Гомельская, А. Загайкевич, В. Рунчак, Б. Фроляк, К. Цепколенко, А. Щетинский), в начале 90-х годов получили возможность учиться и стажироваться в европейских учебных заведениях, принимать активное участие в композиторских конкурсах в разных странах, не могли остаться в стороне.

Обращаясь к эстетике постмодернизма, которая направлена на усиление игровых и гедонистических тем и мотивов, множественность интерпретаций и импровизационность классических тем, можно проанализировать существующие произведения украинских композиторов. Одним из таких проявлений в музыке стало проникновение элементов театра в инструментальные произведения: эффектные образцы композиторов Ю. Гомельской, С. Зажитько, В. Рунчака, К. Цепколенко.

В произведение Юлии Гомельской «Dabuba-Pa» (2000) для виолончели происходит своеобразный диалог исполнителя с его инструментом. Произведение состоит из мотива, который несколько раз повторяется и развивается в партии виолончели. Исполнитель каждый раз возвращается к одному и тому же мотиву, создавая своеобразное пререкание инструмента и себя как исполнителя. Этот эффект диалога (исполнитель-инструмент) и монолога (исполнитель со своим инструментом как одно целое) после многократного повторения мотива оживляют публику, напоминая театральное действие. Вспоминаются наблюдения Л. Ноно о проблеме коммуникативности в XX веке, когда композиторы-постмодернисты различными способами пытаются наладить контакт с аудиторией и способствовать популярности серьезной музыки.

Произведение Владимира Рунчака «Пятый угол, кайф от беспредметного поиска (аудио-клип)» для двух виолончелей также представляет образец инструментального театра и даже имеет оттенок эпатажа. Исполнители-виолончелисты перемещаются между пультами во время исполнения произведения. Композитор прибегает к звучанню виолончели в роли балалайки и гитары, что вообще характерно для музыки XX века. Кроме того, использует принцип монтажа в наложении разнохарактерных музыкальных пластов. «Кадрами-мотивами» этого аудиоклипа становятся мелодические элементы траурного марша Ф. Шопена и «Болеро» М. Равеля, аллюзии на саундтрек известного кинофильма (напряженное пиццикато «Штирлиц идет по коридору») и на мелодический стиль Б. Лятошинского «Украинский квинтет». Все, начиная от названия – аудио-клип, направлено на

то, чтобы завоевать слушателя, совместить современное и классическое начало, дополнить это аллюзиями на известные мотивы, сюжеты и героев, для игры в интеллектуальное шоу.

Фрагментарность в действии, неопределенность в названии, аллюзия на существующее ранее, намек на очень известное в прошлом – часто выносится композиторами в название произведения: Ю. Гомельская «лишь намек…» для флейты соло, «… гербарий… музыка воспоминаний…» для скрипки, альта и виолончели; намек на известные персонажи «Карл и Клара»; современная интерпретация классических произведений и персонажей «Writing to Onegin. One more try» («Письмо к Онегину. Еще одна попытка») для голоса и виолончели по поэме Рут Пейдел (на английском языке).

Кроме того, постмодернизм часто называют стилем для интеллектуалов. Так, интеллектуально-научное, конструктивно-логическое начало отражается в современных названиях композиций А. Бондаренко «Калейдоскоп», А. Щетинский «Маятник», «Криптограмма», Л. Юрина «Геометрикум», «Экаграта», «Калейдоскоп». А для их трактовки нужно прибегнуть к толковому (или какому-нибудь другому) словарю.

Опус А. Щетинского «Криптограмма» для соло виброфона, был посвящен памяти Валентина Борисова (консерваторского педагога А. Щетинского по композиции). «Музыкальные» буквы имени и фамилии, отвечающие определенным музыкальным нотам, были положены в основу 12-тоновой серии, а вся пьеса является образцом последовательно использованной додекафонной техники. Если вспомнить, что криптограмма означает шифрованное сообщение, то понятным становится и весь музыкальный текст композитора. Идеей для композитора стало длинное вслушивание в отдельные тона, «медитирование» над звуком и расшифровка музыкального кода.

Аллегорические трактовки музыкальных инструментов (акустического и электронного) приобретают своего воплощения в пьесе «2 to day». Композитор Марина Фридман создает мистический музыкальный мир, похожий одновременно на природный и искусственный, человеческий и небесный образы. Такой подход к воплощению числа «2» трактовался средневековыми теоретиками, с одной стороны, как передачи несовершенства мира без середины с началом и концом, с другой стороны, как воплощение двойственности в реальном бытии: жизнь – смерть, любовь – ненависть. Божественность и сакральность в этом произведении, как у Штокхаузена, подобно радиоприемнику прочитываются, как музыка высших сфер.

Виртуальное воплощение чисел присуще произведениям Анастасии Архангородский и Любавы Сидоренко. В опусе Архангородский «Khamsa» для иранских народных инструментов Сантур и Томбак образной основой является магия числа «5», что напоминает восприятие пятерки Отцами Церкви, для которых это был знак мистики. Число «5» в христианской эстетике якобы совмещал земную церковь, человечество со Спасителем. Хотя для произведения «Khamsa» больше подходит образная символика пятерки как человеческой фигуры, чья голова, раскрытые руки и широко поставленные ноги создают звезду, или пентаграмму. Музыкально-образная сфера произведения подчеркивает сочетание разнородных элементов (иранских музыкальных инструментов, числовой символики средневековья, современного музыкального языка). С помощью этих средств формируется особый процесс «перехода» из сферы одного культурной языка на другой, из одного исторического времени в другое, от архаического к новомодному, что собственно и есть отражением постмодернистского начала в творчестве.

В пьесе Любавы Сидоренко «Октагон» музыкальными средствами воспроизводится геометрическая фигура восьмиугольника. Модификации и производные фигуры восьмиугольника применяются композитором в различных сферах – от дорожного знака «STOP» и образца зонтика до традиционного орнамента на восточных коврах. Музыкально-вербальные особенности этой пьесы вполне органично вписываются в систему постмодернистической эстетики.

Таким образом, творчество современных украинских композиторов отражает общие тенденции развития художественной культуры конца XX – начала XXI века. Как и для большинства видов искусства этого периода, для музыкальных произведений характерна постмодернистическая стилистика, направленная на театрализацию инструментальных произведений, своеобразное сочетание классических традиций, авангардных и национальных, стремление к интеллектуализации музыкального искусства с привлечением метадискурса как системы объяснения содержания произведения. Изучение творчества современных творцов составляет необходимую часть искусствоведческих и культурологических исследований, являясь актуальным и своевременным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дианова, В. М. Культурология: основные концепции: Учеб. Пособие. / В. Д. Дианова. – СПб: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2005. – 280 с.
2. Козаренко, О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму / О. Козаренко. – Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html
3. Leslie, A. Fiedler, Uberquert die Grenze, schliebt den Graben. – Ihab Hassan, Pluralismus in der Postmoderne. – In: «Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne», Frankfurt a. M.,1987. – P. 159–165.

Барановская Т. Г.
(Республика Беларусь, г. Гродно)

ПРОБЛЕМА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Современное общество пронизано информационными потоками, формирующими содержание и ориентации как индивидуального, так и массового сознания. Искусство, концентрируя духовные ценности, является важнейшим средством их трансляции и коммуникативного обмена.

Музыка как искусство, существующее во времени, имеет возможность отразить процессуальность духовного мира человека, глубоко проникнуть в сферу его чувств и переживаний, а её звуковая природа способствует общению людей между собой. Взаимодействие «культура – музыка – человек» в контексте развития европейской культуры акту-

ализирует роль музыки в различных сферах существования человека (биологической, космической, социальной, культурной), ее функциональные стороны и возможности в жизни современного общества. Такая постановка вопроса выдвигает на первый план осмысление функций музыки, концептуализированного в ряде философских, социологических и культурологических теорий и нашедшего своё отражение в теоретических работах и художественной практике.

Музыка осуществляет все те общественные функции, что и искусство в целом: функцию коммуникативную, функцию отражения действительности, функцию этическую, эстетическую, каноническую, эвристическую, познавательно-просветительскую, общественно-преобразующую. Понимание специфики функций музыки в различные исторические периоды европейской культуры невозможно без анализа философско-эстетического наследия: от Пифагора до современности. В античности этой проблемой занимались Платон, Аристотель и их последователи; в средние века – Августин Аврелий, Боэций, Гвидо из Ареццо, Фома Аквинский и др.; в Новое время – Р. Декарт, Г. В. Лейбниц, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, А. Г. Баумгартен, Г. Э. Лессинг, И. Кант, Ф. Шиллер, Г. В. Ф. Гегель. Исследование фундаментальных оснований данных музыкально-эстетических теорий было проведено А. Ф. Лосевым, В. П. Шестаковым, Д. Золтаи, В. Татаркевичем, В. Г. Цыпиным, Т. Н. Чередниченко и др. В современной эстетике музыка привлекает особое внимание как социологический феномен. Исследование функций музыки в обществе становится предметом изучения в работах Т. Адорно, Х. Ортеги-и-Гассета, А. Сохора, В. В. Медушевского, Й. Кресанека, В. Н. Холоповой, Е. Герцман, Н. Корыхаловой, Г. Орлова и др.

Свою систему функций музыки предлагают известные российские музыковеды и педагоги ведущих музыкальных ВУЗов. Профессор Московской консерватории им. П. И. Чайковского, доктор искусствоведения В. Н. Холопова, используя разработку функций искусства в трудах советских эстетиков, выстраивает логическую последовательность и группировку функций в связи с их значимостью для искусства музыки: коммуникативную, отражения действительности, этическую, эстетическую, каноническую (канонизирующую), эвристическую, познавательно-просветительскую, общественно-преобразующую, личностно-преобразующую [1, с. 7–23].

Профессор Российской академии музыки им. Гнесиных и Московского института музыки им. А. Шнитке, музыковед и искусствовед Ю. Н. Бычков рассматривая в своих работах вопрос о роли музыки в жизни общества, конкретизирует это положение, остановившись на различных функциях музыкального искусства в жизни человека и общества: познавательной, воспитательной, идеологической, организующей и мобилизующей, эстетической, компенсирующей, коммуникативной. Ученый отмечает, что все они тесно переплетаются между собой, выполнение одной из них опосредуется осуществлением других функций [2].

Наряду с маститыми учеными проблема музыкальной функциональности волнует и молодых композиторов. Так, В. Орлов проецируя функции музыки на систему современных типов слушателей, тем самым продолжая линию исследований известного музыкального социолога Т. Адорно, предлагает три фундаментальные функции музыки как вид искусства: функцию эстетического наслаждения без видимой практической цели; функцию интеллектуально-философской игры; фоново-лечебную функцию [3].

По мнению А. Н. Сохора можно наметить лишь основные группы, соответствующие разным видам общественных потребностей в музыке. Состав же каждой группы меняется в зависимости от конкретных исторических условий [4].

Например, в соответствии функциональной системой Аристотеля на первом месте оказывается музыка «высокого досуга» (функция интеллектуального удовлетворения), на втором – воспитывающая, на третьем – катартическая (очищающая) и на последнем – доставляющая физиологическое удовольствие. Представленная система стала показательной для европейской музыкальной традиции и демонстрирует, сложившийся в эпоху античности, подход, опирающийся на своеобразную антиномию: разделение музыки на «теоретическую», подражающую гармонии космоса, и «практическую». В эпоху средневековья эта антиномия проявляется в противопоставлении культовой и светской музыки. Начиная с периода Возрождения и Барокко, «практическая» музыка становится областью самовыражения человека (традиция музыцирования), а «теоретическая» связана с композиторской и исполнительской практикой.

Произошедшее в XX веке усложнение музыкального языка привело к отчуждению большого пласта современной музыки от слушателя, что привело к переосмыслению самого феномена музыки как важнейшего средства культурной коммуникации. Большинство исследователей указывают на разделение внутри музыки на «искусство» и «не-искусство» [5], которое опирается на анализ ее языкового материала, функций и воздействия на человека в первую очередь в социологическом аспекте. Например, Т. Адорно, размышляя о музыкальной индустрии, выделяет такие функции как потребление и эстетическое наслаждение [6]. Чешский исследователь Й. Кресанек в работе «Социальная функция музыки» называет шесть функций музыки: целеустремлённость (магическая, интерпретационная, этически-воспитательная и прикладная функции), монументальность, культурное развлечение, субъективное выражение, программность и новаторство [7].

Таким образом, в рамках философии, культурологии, музыкознания сложилось отчетливое понимание, что в различных культурах и на различных этапах развития одной и той же культуры музыка может выполнять различные функции. Отмечая положительное значение исследований выше перечисленных авторов, нужно отметить, что на протяжении XX столетия не были проведены фундаментальные исследования, посвященные выявлению функций музыки в культуре. Как отмечает Л. М. Крымова, причина такого состояния дел заключается в отсутствии релевантного культурологическому исследованию метода выявления и анализа функций музыки в культуре. Поэтому, закономерно, что на рубеже столетий данная постановка вопроса проявляется в тематике докторских и кандидатских диссертаций в рамках философской науки [8].

Так, доктор философских наук А. С. Клюев, в своем исследовании по выявлению сущностных основ музыкального искусства, рассматривает функции музыки не

только в связи с возможностью воздействия музыкального искусства на человека (или группу людей), что является традиционным в существующих трудах на эту тему, но и на «живую» и «неживую» природу. По мнению ученого важнейшей сверхфункцией музыки необходимо считать функцию совершенствующую, проявляющуюся на уровне природы в функции оптимизирующей, общества – гармонично-развивающей (включающей в себя функции: гедонистическую, коммуникативную, просветительную, воспитательную, художественного воспитания) и сопутствующей (комитантной), культуры, искусства, музыки – содержательно-наполняющей (в динамике развития) [9].

В докторской диссертации М. А. Олейник рассматривается философско-антропологический аспект функций музыки в европейской культуре. Исследователь отмечает, что социальные потребности человека определяют и регулируют использование музыки как культурного феномена, то есть, в определенных функциях, среди которых наиболее ярко и последовательно на современном этапе проявляют себя социально-коммуникативная, компенсаторная, культурно-стратовая, культурно-идентификационная функции [10].

Проблеме функций музыки в генезисе западной культуры посвящает свою диссертацию Л. М. Крымова. Автор исследования разработала последовательность познавательных процедур метода выявления и анализа функций музыки как целостного феномена культуры. Эта последовательность состоит из: 1) установления места и сущности музыки в картине мира и определении системной функции музыки; 2) выявления потребностей (запросов) по отношению к музыке со стороны социальной, деятельностной и коммуникативной подсистем культуры и способов их удовлетворения музыкой, т. е. выявления структурных функций музыки; 3) анализа конкретно-исторических способов взаимосвязи системной и структурных функций музыки. Динамика изменений функций музыки в западной культуре, по ее мнению, может быть выявлена за счет сравнительного анализа функций музыки в отношении мифологической и космоцентрической картин мира.

Подводя итог краткому анализу проблемы музыкальной функциональности можно утверждать, что сформировавшиеся на протяжении истории развития европейской культуры функции присутствуют на современном этапе в синтезе своего проявления, невозможности выделить некую доминирующую из них. В этом контексте весьма показательно высказывание немецкого философа музыки К. Дальхауза, который писал о трудности отграничения абсолютной музыки от функциональной, поскольку к функциям музыки можно относить и сопровождение танца или богослужения, и менее «осязаемые» задачи, такие как коммуникативные, этические, репрезентативные, развлекательные и образовательные функции музыки [11].

Являясь продуктом человеческой деятельности музыка изначально зависима от человека и его самовыражения. Будучи частью современной культуры, она подвержена одной из тенденций развития общества, связанной с его взаимопроникновением в культуру и искусство. Другая тенденция художественной культуры конца XX века – превращение музыкального языка в саморефлексию, обусловленное тем, что вопрос функциональности музыки в современном обществе связан с проблемой ее автономности. Музыкальное произведение становится настолько самодостаточным, что замыкается в себе и перестает нуждаться в субъекте-реципиенте (слушателе, исполнителе), тем самым постепенно утрачивая свои коммуникативные функции.

Активно возрастает роль массовой музыки, которая по причине отсутствия эстетических, идеологических преград постепенно оттесняет «высокое» музыкальное искусство с его воспитательной функцией. «Массовое искусство», ориентированное на рыночно-потребительскую доминанту художественной реальности, привлекает все большее количество слушателей, а оттесненная «высокая музыка» начинает возвращаться к поиску сакральных смыслов, что еще более усиливает расслоение современной музыкальной культуры на «высокую» и «низкую». В силу недоступности воспитательного влияния «высокой музыки» на широкие слои общества, она не может выполнять функции критерия культурной идентификации в современном обществе. На роль такого критерия, по мнению М. А. Олейник, претендует аутентичный музыкальный фольклор, который заявляет о своих возможностях быть интонационным и духовным источником культурного единения.

В то же время, виртуальность, вариативность, неустойчивость мира, выраженная в постоянном приумножении интерпретаций всякого явления, порождает появление новых функций музыки в современной культуре и жизни человека. Так, особое место принадлежит «терапевтической» функции, реализующей преемственность в осмыслении музыки в европейской культуре со времен античности. Постоянной рефлексивной и оценочной деятельности человека, выбору собственной позиции относительно явлений художественной культуры способствует функция «художественной провокации».

Информационные технологии, которые внесли изменения в наши представления о строении мира, способствуют стиранию границы культур и исторических эпох, появлению виртуальных пространств, заменяющих человеку реальную жизнь. В данном контексте музыка становится некой формой, замещающей для человека отсутствие комфортности духовной жизни в реальном обществе. Поэтому, наиболее востребованной современным обществом является «компенсаторная» функция, которая предполагает существование особой музыкальной реальности, позволяющей заменить реальную действительность виртуальной жизнью, тем самым органично включиться в контекст компьютерных технологий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие / В. Н. Холопова. – 3-е изд. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.

2. Бычков, Ю. Н. Музыкальная культурология: курс лекций для студентов музыкальных вузов / Ю. Н. Бычков. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2000. 128 с.

3. Орлов, В. Функции музыки и типы слушателей / В. Орлов // Израиль XXI [Электронный ресурс]. – № 18. – Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Music_journal_No18.htm. – Дата доступа: 15.09.2014.

4. Сохор, А. Н. Социальные функции искусства и воспитательная роль музыки / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. – Т. 3: Статьи и исследования. – Л., 1983. – С. 74.

5. Коллингвуд, Р. Д. Принципы искусства [Текст] / Р. Дж. Коллингвуд; пер. с англ. А. Г. Ракина; под ред. Е. И. Стафьевой. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 325 с.

6. Адорно, Т. В. Избранное: Социология музыки / Т. В. Адорно. – М. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.

7. Kresanek, J. Sociälna funkcia hudby / J. Kresanek. – Bratislava: SAV, 1961. – 162 s.

8. Крымова, Л. М. Функции музыки в генезисе западной культуры: дис. …канд. филос. наук: 09.00.13 / Л. М. Крымова. – Т., 2006. – 150 с. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/funktsii-muzyki-v-genezise-zapadnoi-kultury – Дата доступа: 15.09.2014.

9. Клюев, А. С. Онтология музыки: дис. … д-ра филос. наук: 09.00.04 / А. С. Клюев. – СПб., 1999. – 338 с. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/ontologiya-muzyki – Дата доступа: 15.09.2014.

10. Олейник, М. А. Функции музыки в европейской культуре: философско-антропологический аспект: дис. … д-ра филос. наук: 09.00.13 / М. А. Олейник. – Ростов-на-Дону, 2007. – 305 с. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/funktsii-muzyki-v-evropeiskoi-kulture-filosofsko-antropologicheskii-aspekt – Дата доступа: 15.09.2014.

11. Дальхауз, К. О ценностях и истории в исследованиях искусства / К. Дальхауз // Вопросы философии. – 1999. – № 9. – С. 121–123.

Батовская Е. Н.
(Республика Украина, г. Харьков)

КРИТЕРИИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Хоровое пение, как род искусства, охватывает несколько стилевых эпох. Если принять во внимание другие музыкальные жанры, то хоровой является одним из самых развитых и архаических. Несмотря на жанрово-стилевые модификации, происходившие на протяжении многих веков, хоровая музыка «представляется относительно традиционной и стабильной формой творчества в отношении генетических истоков жанра [2, с. 5]. Это связано с тем, что в основе развития хоровой музыки были заложены, с одной стороны, «богатейшие народные певческие и творческие традиции в сфере народного фольклора (в частности многоголосия) и городского музицирования», с другой, – «высокоразвитая культура акапельного пения, профессионализм которой поддерживался постоянной и общей исполнительской практикой в сфере церковной музыки» [(перевод наш – Е. Б.) 9, с. 11].

Актуальность темы представленного материала обусловлена необходимостью современного музыковедения углубить исследовательские позиции относительно специфики хорового творчества как одного из самых демократических и востребованных видов исполнительского искусства. В настоящее время весьма актуальными являются вопросы, связанные с выяснением степени проявления феноменальности хорового пения как исполнительского искусства с различных точек зрения.

Объект исследования – профессиональное хоровое творчество a cappella (академическое направление).

Предмет исследования – специфика хорового исполнительства.

Цель статьи – выявление критериев хорового творчества a cappella как исполнительского искусства.

Поставленная цель вызвала решение следующих задач: характеристика хорового творчества как исполнительского искусства по природно-физиологическому, профессиональному, социальному и психологическому признакам.

Изложение основного материала. Дефиниция хорового творчества имеется в трудах многих исследователей. Представим наиболее важные и интересные из них.

В. Краснощеков природу хорового искусства определял по следующим признакам: «вокальным существом звучания, многоголосием хорового ансамбля, техникой, качеством и звукокрасками академического звукообразования [5, с. 86].

А. Свешников советовал оценивать исполнительский уровень хорового коллектива по звучанию хора a cappella, считая, что слитность голосов всего хора особенно эффективно вырабатывается в пении без сопровождения: «В этом случае все то особенное, что свойственно человеческим голосам – живые интонации речи, непосредственность и теплота чувств – все проступает и обнаруживается с наибольшей ясностью и заставляет наш слух внимательно подмечать малейшие оттенки исполнения» [8, с. 115].

П. Левандо, говоря о специфике хорового пения a cappella, характеризует его как вокальное (певческое) и коллективное искусство, которое связано с двумя ключевыми моментами: а) «живая природа человеческого голоса – самого натурального «инструмента» – не допускает ее изменения, противоестественного экспериментирования. Отступление от этого принципа ведет к искажению истинно хоровой звучности; б) нетемперированность вокального строя непосредственно связана с проблемой интонирования (особенно в музыке a cappella). Чистота строя хора в значительной степени зависит от голосоведения, определяется им» [6, с. 25].

В работе Л. Пархоменко обозначены константные черты хорового жанра: «вокальная природа; многоголосие, фактурная организация; вокализация и использование стихотворения» [9, с. 20].

Обобщая вышеприведенные высказывания авторитетных ученых относительно природно-физиологических особенностей хорового пения, укажем на его *вокальную природу*, которая обусловлена такими признаками, как мелодичность и напевность, направленность формы на слушательское восприятие, необходимость донесения слов поэтического текста и т. п.

В монографии Л. Пархоменко определены удельные признаки хоровой музыки: «синтетическая природа, вокальная коллективная исполнительская организация, превалирование этической проблематики и обращенность к широкой общественности» [7, с. 9].

Аналогичную характеристику мы находим в научных разработках В. Живова. Он отмечает такие специфические черты хорового исполнительства, как связь со словом, коллективный характер исполнения, специфику «инструмента» в хоровом пении, обязательность наличия дирижера [3].

По определению А. Нечай, «Академическое направление хорового исполнительского искусства тре-

бует обязательной общей музыкальной и профессиональной вокальной подготовки певцов, специальных методов хорового ансамблирования, особой технологии настройки хора, всесторонней образованности дирижера» [7, с. 99].

Описание ряда характерных особенностей, которые связаны с вопросами вокального воспитания певца хора, мы находим в одной из статей В. Мухина. Они заключаются «в коллективном звучании, которое ограничивает проявление певцами индивидуальной силы голоса; в умении петь в единой манере, сливаясь с другими певцами хора в строе, ансамбле, в вокальном интонировании; в умении слышать рядом стоящих певцов и «ладить» между собой. Этот навык можно получить только в хоровом пении, и он чрезвычайно важен как для хорового певца, … ибо развивает вокально-интонационный слух» [6, с. 144].

В. Живов считает одной из главных задач деятельности руководителя хора «согласование индивидуальных художественных устремлений участников хорового коллектива и направление их творческих усилий в единое русло» [3, с. 21].

Анализируя содержание приведенных высказываний, можно заметить одну общую черту, – коллективную основу хорового пения с единством ее технических и художественных сторон. Вокально-хоровые навыки являются основным средством для выявления художественного замысла произведения, а вокально-хоровая техника определяет исполнительский уровень коллектива.

По *психологическому признаку* хоровое исполнительство характеризуется такими параметрами, как, *личностно-ориентированный* и *коллективно-ориентированный подходы.* Основанием для этого являются, с одной стороны, особенности дирижерско-хорового мышления, с другой, – то, что певческий процесс артистов хора и дирижерско-хоровая деятельность определяется в ее процессуальных компонентах. В данном случае руководитель хора является творческой личностью, которая выступает в сфере управления как субъект непосредственного общения и как участник коллективной деятельности: «личность проявляет себя в качестве субъекта взаимосвязанных и неразделимых сфер реальной действительности – труда, познания и общения» [10, с. 231].

Из вышесказанного следует, что личностно-ориентированный и коллективно-ориентированный особенности хорового пения объясняются спецификой слышания и восприятия музыкального произведения дирижером, отдельно взятого поющего в хоре и всего хора.

Интересна мысль Е. Бондаревской, которая утверждает, что *личностно-ориентированный* поход «рефлексирует природные особенности человека (способность мыслить, чувствовать, действовать), ее качества как субъекта культуры (свобода, гуманность, духовность, творчество)» [1, с. 18].

По нашему мнению, для хорового коллектива одним из важнейших положительных факторов развития его творческого потенциала является создание руководителем хора благоприятной творческой атмосферы и психологического климата в коллективе. Не останавливаясь подробно на характеристике психологического климата в хоре, кратко укажем на его основные виды: социально-психологический (межличностные отношения), морально-психологический (моральное состояние, идеология членов коллектива)[1].

Важным для нашего исследования является то, что психологическая атмосфера напрямую связана с групповыми эмоциями, которые в синтезе с музыкально-исполнительскими элементами являются основой из основ процесса успешной интерпретации хорового произведения. Усилиями руководителя хора происходит объединение личностного и коллективного восприятия в общем исполнительском контексте. Именно тогда происходит акт творческого созидания и плодотворного тендема между руководителем хора и артистами хора, когда, по словам П. Чеснокова: «Хор a cappella представляет собой полноценное объединение значительного числа человеческих голосов, способное передавать тончайшие изгибы душевных движений, мыслей и чувств, выраженных в исполняемом сочинении» [11, с. 19].

В диссертации А. Нечай хоровой коллектив определяется как «цельный, мобильный живой организм, состоящий из людей думающих и чувствующих. В процессе творческой работы они вступают в определенные отношения как с дирижером (основным интерпретатором хорового произведения), так и друг с другом. Тонкие нюансы звучания, характеризующие хоровое исполнение, в значительной степени зависят от единства эстетических представлений певцов, их творческой устремленности, сходства их художественных пониманий и интересов и даже психологической атмосферы в коллективе» [7, с. 17].

Ярким примером проявления *личностно-ориентированного* подхода являются традиции Киевской хоровой школы, рассмотренные в диссертационном исследовании П. Ковалика [4]. По словам ученого, *личностно-ориентированный поход* проявляется в нацеленности действий дирижера на необходимую реакцию хористов и характеризуется такими принципами: убеждение, т. е. подведение хориста к согласованию в процессе им того взгляда, который обосновывается; внушение (один из самых распространенных видов психологического влияния); волевое воздействие, но не подчинять, а захватывать музыкантов; преодоление критического анализа информации, т. е. восприятие ее хористами как побуждение к действию; взаимодействие с лидерами хорового коллектива; артистическое влияние, т. е. быть художником широкого диапазона чувств; перцепция, т. е. умение проникнуть в духовный мир участника коллектива, увидеть за внешними проявлениями состояние человека; коммуникативность; концентрация внимания [(перевод наш – Е. Б.) 4].

Коллективно-ориентированный поход проявляется в умении психологического понимания коллектива, воздействия на него и как высшей его стадии, – проявление доверия, которое и стимулирует раскрытие глубинного творческого потенциала хористов.

Итак, основываясь на вышеизложенном материале, мы приходим к выводу, что хоровой коллектив как представитель исполнительского искусства характеризуется:

По природно-физиологическому признаку:

---

[1] Более полное освещение данных вопросов представлено в диссертационной работе и учебном пособии А. И. Савостьянова [8].

- «живая» вокальная природа и нетемперированность строя.

По профессиональному признаку:

- групповая подготовленность в области профессиональной (в частности, хоровой) деятельности.

По социальному признаку:

- ценностно-ориентационное и мотивационное единство;
- организационная интеграция.

По психологическому признаку:

- психологическое единство личностно-ориентированного и коллективно-ориентированного подходов;
- интеллектуальная и эмоционально-волевая коммуникативность и психофизическая совместимость.

Таким образом, профессиональный уровень хорового коллектива основан на следующих параметрах: творчество, традиции, самореализация его членов. Органическое единство названных факторов помогает соединить индивидуальное (личностное) и коллективное, творческую неповторимость и общественную направленность, как личности руководителя, так и каждого участника коллектива.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаревская, Е. В. Смыслы и стратегия личностно-ориентованного воспитания / Е. В. Бондаревская // Педагогика. – 2001. – № 1.
2. Григорьева, Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. В. Григорьева. – М. : Советский композитор, 1989. – 208 с.
3. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений / В. Л. Живов. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
4. Ковалик, П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи): Автореф. дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / П. А. Ковалик. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – 18 с.
5. Краснощеков, В. И. Вопросы хороведения. / В. И. Краснощеков. – М. : Музыка, 1969. – 229 с.
6. Левандо, П. П. Хоровая фактура: Монография. / П. П. Левандо. – Л.: Музыка, 1984. – 124 с.
7. Нечай, А. А. Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX столетия: Дис… канд. искусствоведения. / А. А. Нечай. – Минск, 2006. – 100 с.
8. Никольская-Береговская, К. Ф. Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков. Методическое пособие. / К. Ф. Никольская-Береговская. – М. : «Языки русской культуры», 1998. – 192 с.
9. Пархоменко, Л. О. Українська хорова п'єса. Монографія. /Л. О. Пархоменко. – К. : Наукова думка, 1979. – 217 с.
10. Савостьянов, А. И. Общая и театральная психология: Учебное пособие для студентов вузов. / А. И. Савостьянов– СПб.: КАРО, 2007. – 256 с.
11. Чесноков, П. Г. Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. / П. Г. Чесноков. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 240 с.

Бондаренко Е. С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

О НОВЫХ ИНСПИРАЦИЯХ В БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Белорусская музыка рубежа XX–XXI вв. находится в непрерывном поиске идей, тем и образов. Долгие годы вдохновляемая фольклорным идейно-смысловым комплексом, включавшим темы народного быта, относительно недавней или, напротив, легендарной белорусской истории, а также тему красоты белорусской природы, музыкальная культура современности всё реже использует перечисленную тематику. В появлении некоего тематического вакуума намечается проблема *инспирации* или поиска новых универсальных образно-тематических комплексов, которые могли бы питать белорусскую музыкальную культуру на протяжении последующих десятилетий.

Термин «инспирация» (от лат. *inspiration* – вдохновение, внушение) мы употребляем в чуть более узком смысле, чем его истолкование в эстетике: «одна из значимых категорий классической эстетики, обозначающая чаще всего внешний, более высокий источник творческой деятельности, чем земная эмпирия», «прямое воздействие на художника духовных сил (ангелов, демонов, Духа, Бога), побуждающее его к творчеству» [4]. В данной статье инспирация понимается как источник творческой деятельности, а также вдохновение и побуждение к ней.

Культурная атмосфера конца XX в. вывела на первое место личностную заинтересованность композитора-творца в теме или идее, избранной и разрабатываемой им самим. Произвольность выбора, регулируемого исключительно индивидуальными предпочтениями авторов, создала «положительный» и «отрицательный» потенциалы. Сущностью первого из них стало вовлечение в белорусскую музыкальную культуру новых смыслов, которые ранее вытеснялись из неё или просто не попадали в поле её зрения (духовно-сакральная тематика, тема экзотических музыкальных культур, радикальные авангардные новации и др.). В роли «отрицательного» потенциала выступил уже отмеченный отказ от образов и тем, сосредоточенных в фольклорном комплексе.

Уже к началу XXI в. в национальной музыке наметился возврат к патриотическим темам. Однако теперь поиск новых идеалов осуществлялся в самой национальной культуре, в её кульминационных исторических точках, которые были выявлены и исследованы за период 1980–90-х гг. Возник своеобразный парадокс, когда наиболее влительной и могущественной инспирацией для современной национальной музыки стала сама Музыка Беларуси, музыка более ранних исторических эпох.

Причинами возникновения этой новой инспирации, ставшей заменой фольклорного комплекса, стала активизация музыковедческих исследований, которые позволили дополнить картину развития профессиональной белорусской музыки, реконструировать её утраченные страницы. Речь идёт, прежде всего, об исследованиях О. В. Дадиомовой, начатых как изучение музыкальной культуры городов Беларуси XVIII столетия и приведших к формированию полной картины развития национальной музыки на протяжении тысячелетия (с X по XIX вв.)

[3; 2]. Труды О. Дадиомовой и целого ряда других белорусских искусствоведов привели, по сути, к созданию новой истории профессиональной белорусской музыки, истории иногда легендарной, иногда мифологизированной, однако неизменно восхищающей своей величественностью, призванной пробудить национальную гордость в каждом белорусе.

Итак, новыми инспирациями для белорусской музыки начала XXI в. становятся национальная культура и музыка минувших веков. Этот процесс затрагивает уровни образности, сюжетов, жанрово-стилистического облика произведений. Из целого ряда композиций, создание которых было вдохновлено подобными идеями, остановимся на нескольких, в которых указанная инспирация проявилась достаточно ярко. Среди них – квинтет «Поэма» (по картине Ф. Рущица «У костела») для флейты, гитары, скрипки, альта и виолончели Всеволода Грицкевича (2-я ред., 2003 г.). В этом камерно-инструментальном произведении композитор обращается сразу к нескольким пластам белорусской культуры, создавая своего рода полифонию стилей и эпох. В качестве прямой инспирации, указанной автором в подзаголовке названия, выступает живописное полотно белорусского художника рубежа XIX–XX вв. Фердинанда Рущица (1870–1936). Талантливый художник, полотна которого посвящены скромной, неброской красоте белорусской природы и подкупают мягким обаянием, был уроженцем имения Богданово Воложинского уезда. Выпускник Петербургской академии художеств, ученик И. Шишкина и А. Куинджи, Рущиц преподавал в таких прославленных учебных заведениях, как Школа изящных искусств в Варшаве, Краковская Академия искусств, отделение изящных искусств Виленского университета, и оставил богатое творческое наследие в области станковой живописи и графики [5, с. 149]. Картина «У костёла» [5, с. 17], при внешней простоте сюжета с чертами жанровой сцены (крестьяне, идущие в костел в солнечный весенний день), передаёт внутреннее единение народа, веры и природы. Соответствующие образы отражены и в «Поэме» Грицкевича, в частности, в её музыкальной форме – трёхтемной концентрической композиции с кодой на материале центрального раздела. Вместе с тем, музыкальное содержание произведения пронизано духом не XIX в., а более ранних эпох. Первая тема «Поэмы», составляющая ядро начального раздела произведения, изложена языком имитационной полифонии, отсылающим слушателя к эпохе барокко и вызывающим ассоциации с музыкой католической церкви. Ярко контрастна ей тема второго раздела, напоминающая бергамаску – старинный танец, бытовавший в странах Западной Европы в XVI–XVII веках, в период, объединяющий черты эпох Возрождения и барокко. В этой теме, воплощающей народный дух, явственно проявляет себя музыкальная инспирация – обращение, без намеренного цитирования, к бытовым танцевальным жанрам из известной «Полоцкой тетради», памятнику белорусского барокко. Третий музыкальный образ (центральный раздел) «Поэмы», в котором появляются хоральные аккорды, вероятно, воплощает универсальную идею духовности, не имеющую определённой связи с четко обозначенным временн*ы*м пластом истории [1, с. 125–127].

Таким образом, «Поэма» Грицкевича аккумулирует в себе инспирации белорусской живописи XIX века и музыки XVI–XVII веков, сосуществующие в органичном и неразрывном единстве, обусловленном сверхидеей духовности.

Столь же впечатляющий художественный результат, возникший под влиянием национальной музыки начала XVIII века, достигнут в «Маленькой белорусской книжице» для камерного инструментального ансамбля В. Копытько (2004). Инспирацией для этой сюиты в шести частях является, по указанию самого автора, сборник светских кантов «Куранты» 1733 г. Инспиративные влияния музыкального памятника прошлого оказываются в данном случае столь сильными, что выходят на уровень «новой цитатности» (в противовес «старой», когда цитировался белорусский музыкальный фольклор). Вместе с тем, цитаты мелодий из старинного сборника столь искусно вплетены в музыкальную ткань произведения, что воспринимаются как естественное продолжение авторского музыкального языка. Главным смыслом «Маленькой белорусской книжицы» становится воссоздание, как при помощи приёмов стилизации, так и путём использования конкретных музыкальных цитат, атмосферы, духа и настроения XVIII века – эпохи национальной гордости и славы.

Ещё одним ярким проявлением новых инспираций в белорусской музыке стало недавно созданное музыкально-сценическое произведение – опера О. Залётнева «Міхал Клеафас Агінскі: невядомы партрэт» (2014)[1]. Следует отметить, что ещё одно-два десятилетия назад появление оперы об Огинском трудно было бы представить. Этот исторический и музыкально-культурный персонаж – дипломат, общественный деятель, композитор и музыкант-любитель, автор полонеза «Прощание с Родиной», – ранее считался представителем исключительно культуры Польши и находился как бы «за пределами» тезауруса белорусов. Теперь же, когда в общественном сознании произошли позитивные сдвиги, когда знания о героических и печальных страницах истории Великого княжества Литовского стали достоянием не только узкого круга интеллигенции, но и всего народа, тема оперы Залётнева воспринимается как естественное продолжение исторической картины жизни нашей страны.

Итак, монографическая опера о герое белорусской истории М. К. Огинском, относительно недавно «восстановленном в правах», раскрывает некоторые страницы его биографии, истолковывая их в необычном, новом ракурсе. Согласно либретто оперы, написанному А. Макареем, Огинский, живущий в своём имении в Залесье, которое он сумел сделать настоящим культурным центром Беларуси, переживает ряд горьких разочарований (в родных и друзьях, в собственном предназначении), которые в результате вынуждают его принять решение навсегда покинуть родину. Следует отметить, что либреттист А. Макарей и композитор О. Залётнев сознательно отказываются от каких-либо литературных или музыкальных первоисточников для оперы (в частности, композитор избегает цитирования тем полонезов и романсов Огинского). Замысел произведения – в воссоздании духа эпохи (начало XIX века) и в выявлении жизненной позиции М. Огинского как патриота Беларуси, наследника славных традиций свободолюбия, кото-

[1] Опера поставлена народным театром г. Молодечно при участии учащихся Молодечненского музыкального колледжа.

рые он в своё время отстаивал вместе с героями восстания Т. Костюшко.

Именно в соответствии с замыслом композитор избирает традиционный музыкальный язык романтической оперы XIX века, который переносит слушателя в атмосферу времени жизни Огинского. Вместе с тем, опера в 2-х действиях, состоящих из 4-х картин, чрезвычайно компактна, что, безусловно, соответствует особенностям восприятия современного зрителя, привыкшего к динамичности развития действия, к быстрым сменам эпизодов и сцен.

Музыкальная драматургия оперы восходит к традициям «лирических сцен» П. Чайковского. Главным содержанием произведения становится интимная драма героя. В первой картине, которая представляет собой сцену бала в Залесье, дана экспозиция действия. На фоне танцев (полонеза, вальса, мазурки) звучат сольные и ансамблевые эпизоды, содержащие музыкальные характеристики как самого Огинского, так и ряда его гостей, которые позднее окажутся ключевыми персонажами драмы: Лубенского (друга хозяина дома), итальянской певицы Катрины, художника, приглашённого писать портрет Огинского. Однако основной, внутренний конфликт оперы сосредоточен не в области внешних событий, происходящих вокруг героя, а в его внутренне раздвоенном сознании, внутри которого борются воспоминания о славных событиях прошлого и о подчинённом, унизительном положении, в котором он оказался в настоящее время. Поэтому завязка драмы вынесена за пределы сцены бала, этого своего рода «парадного портрета» эпохи, и происходит раньше, ещё в небольшой увертюре. В этом небольшом оркестровом вступлении сопоставляются тема благородного мужественного звучания (в дальнейшем основа для одной из арий) и тема подобострастия, подчинения, «лакейства» (О. Залётнев), которая далее будет сопровождать выход слуг, вместе с тем характеризуя и душевное состояние самого Огинского.

Вторая картина оперы развивает внешние события и углубляет внутренние конфликты в душе главного героя. Из лирического дуэта Юзефа Лубенского и итальянской певицы Катрины зритель узнаёт об их влечении друг к другу. Речитатив и ария Огинского, обращённая к другу Юзефу, содержит воспоминания об участии героя в событиях восстания, о времени взлёта надежд на возрождение Великого княжества Литовского. Эту сольную характеристику Огинского сопровождает хор народа, в котором впервые возникает «роковой вопрос»: «Ці ёсць радзіма ў цябе?». Следующей стадией углубления конфликта становится интереснейший диалог с художником, в котором вещественным символом прошлой славы становится камзол, в котором Огинский участвовал в восстании. Наконец, небольшая сцена с участием жены главного героя раскрывает зрителю плачевность его семейной ситуации, отсутствие не только любви, но и элементарного доверия в браке, ставшем, по-видимому, достаточно давно чисто формальным.

Третью и четвёртую картины оперы можно назвать «ударами судьбы». В них герой не только узнаёт об измене жены (3-я картина), но и теряет одновременно и надежду на счастье с певицей Катриной, отдавшей предпочтение его близкому другу Лубенскому, и эту столь дорогую его сердцу дружбу. Огинский предан, опорочен, раздавлен. Введённая в 4-ю картину сцена попытки самоубийства (выстрела в висок) является кульминацией действия, в которую внезапно вторгается внешнее событие – визит российского посланника, зачитывающего царское разрешение Огинскому на выезд из страны. Так происходит отсрочка физической гибели героя, не отменяющая его моральной гибели.

Развязкой и своего рода послесловием оперы становится трагическая ария «Дзе ты, мая радзіма», в которой моральный крах Огинского символизирует крах надежд на возрождение мощи и славы Беларуси.

Опера «Міхал Клеафас Агінскі: невядомы партрэт» содержит целый пласт инспираций, конкретизирующийся в новых темах и смыслах. Это и взволнованный рассказ о личности общественно-политического деятеля и музыканта, и обращение к эпохе последнего отсвета славы Великого княжества, и утверждение обновлённого взгляда на духовно-патриотическую тематику, в которой снято искусственное ограничение фольклорно-этническим началом и провозглашён иной, более осознанный уровень национальной идеи.

Таким образом, новые инспирации белорусской музыки начала XXI века, нашедшие отражение в приведённых примерах, свидетельствуют о нахождении особой, перспективной грани национально-патриотической тематики. Поиск вдохновения для искусства в нём самом, бывший одним из характерных явлений мировой культуры второй половины XX века (неоклассицизм, неоромантизм, полистилистика, апеллирующие к музыке минувших эпох), находит своеобразное преломление в творчестве национальных композиторов. Музыка и искусство прошлого, пропущенные сквозь мировосприятие современных авторов, приобретают новое, актуальное «звучание», открывая интереснейшую страницу в профессиональном музыкальном искусстве Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бондаренко, Е.* Инструментальные сочинения Всеволода Грицкевича / Е. Бондаренко // Музычная культура Беларусі на скрыжаванні еўрапейскіх шляхоў: Матэрыялы навук. канф., Нясвіж, 15 мая 2009 г. / склад. В. У. Дадзіёмава – Мінск : Адкрытае акцыянернае таварыства «Чырвоная зорка», 2009. – С. 122–132.

2. *Дадзіёмава, В. У.* Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. У. Дадзіёмава. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. – 230 с.

3. *Дадзіёмава, В. У.* Музычная культура Беларусі XVIII ст.: гісторыка-тэарэтычнае даследаванне / В. У. Дадзіёмава. – Мінск: БДАМ, 2002. – 383 с.

4. Инспирация // Энциклопедия культуры (электронный ресурс). – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1011/%D0%98%D0%BD%D1%81%D0%BF%D0%B8%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F#sel=4:1,5:79 Дата доступа: 09.10.2014.

5. Мая зямля: жывапіс беларускіх мастакоў. – Мінск, 1996. – 158 с.

Варламова М. В.
(Российская Федерация, Чувашия, г. Чебоксары)

ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ЧУВАШСКОГО ЭТНОСА В УСЛОВИЯХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Музыкально-хореографическое наследие любого народа является особой сферой культурно-исторического пласта этноса. С одной стороны, оно, являясь национально-этнической ценностью в контексте культуры народов мира, предстает как ценность общечеловеческая и становится явлением общественного значения в масштабе человечества. С другой стороны, произведения музыкально-хореографической культуры отражают мысли и чувства, фиксируют менталитет и характер отдельного этноса, его отношение к миру в целом. Этим объясняется возросший на сегодняшний день научный интерес педагогического мира к популяризации музыкально-хореографического наследия в условиях образовательного пространства учебных заведений.

Философскую мудрость, педагогические взгляды, творческую интуицию, чувашский народ умело синтезировал в традиции «*змр пин юрг*» («*сто тысяч песен*»). Под понятием «*юрг*» («песня») чувашским этносом подразумеваются многие музыкально-поэтические жанры фольклора, такие как музыкальная поэзия, музыкальные моления и молитвы, наигрыши и песнопения и народная ритмопластика.

Если для осмысления поэтического значения произведения, созданного народом в музыкально-песенном жанре, необходимо в некоторой степени владеть национальным языком или же располагать хотя бы приблизительным текстовым переводом, то для восприятия сокровенного и самобытного музыкально-хореографического образа перевода не требуется. Этот факт пронзительно обнажил русский писатель Н. В. Гоголь: «…посмотрите, народные танцы являются в разных уголках мира: у одного танец говорящий, у другого бесчувственный; у одного бешенный, разгульный, у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа: его жизни и образа занятий. Народ, проведший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность» [3].

Бесспорно, о мировоззрении, мироощущении, мировосприятии этноса ярко, образно и красочно свидетельствует его музыкально-хореографическое искусство. Центральное место в музыкально-хореографической сокровищнице чувашского этноса занимает хоровод. Следует, однако, отметить, что хороводы встречаются у всех народов, к примеру, литовцо-руссы переименовали его в корогод, богемцы, харваты обратили его в «*kolo*» – круг. Главной особенностью чувашского хоровода является его жанровое разнообразие: *уяв карти – праздничный хоровод, юрг карти – песенный хоровод, вгйг карти – игровой хоровод, ташг карти – танцевальный хоровод, карта вгййисем – хороводные игры*. К понятию *ташг* (*танец*) чуваши относят музыкально-хореографические традиции сольного, парного, женского, мужского вариантов исполнения. Кроме того, существуют массовые танцы, парные переплясы, танцы-импровизации.

Тот факт, что излюбленным жанром хореографического творчества чувашского народа является хоровод, неоднократно отмечается в эпистолярном наследии выдающегося педагога XX века И. Я. Яковлева. Так, в своих дневниках он писал, что когда ему было около тридцати лет, как-то летом, случайно, он был свидетелем чувашского хоровода, который по времени длился четыре часа! «Молодежь, построившись в две колонны, одна больше, другая меньше, стройно, красиво, с песнями шли колоннами одна на другую. Пение было прекрасное, движения изящные» [4]. И, если русский хоровод ассоциируется с солнечным днем и белой березкой, то чувашский хоровод – это луна, ночь, лес или овраг.

Особого педагогического внимания в контексте воспитания заслуживает *юрг карти* (песенный хоровод). Он синтезирует в себе два музыкальных начала – вокальное и песенное, две музыкальные стихии – широкую, распевную, тихую лирическую песню и медленный танец. *Юрг карти* характеризует невероятная плавность и кругообразность движений *(«завра юрг»)*, а главным является плавность и спокойный настрой участников хоровода. Спокойные безмятежные песенные хороводы, являясь памятниками этноэстетической культуры, обнажают перед зрителями мир человеческих взаимоотношений, любовное трепетное отношение чувашей к миру природы, воспитывают этноэкологию души (Г. Н. Волков).

Как в хороводе, так и в сольном исполнении для передачи женского музыкально-хореографического образа используются мягкие телодвижения, нежные изгибы рук, плавные повороты головы, которые бессловесно передают тончайшие порывы и тайные надежды девичьего сердца. Следует отметить, что отличительной чертой чувашского народного танца является некоторая разница между мужским и женским исполнением, как в темпераменте, так и в пластике. Чувашская девушка скромна и немногословна и только в танце может «рассказать» о своих чувствах, не голосом, а пластикой, ведь даже глаза в традиционном сольном женском танце «молчат». В связи с этим для нас особый интерес представляет поэтическое сравнение одного из выдающихся русских исследователей Н. Г. Гарина-Михайловского чувашского женского танца с магическими действиями древнеримских жриц-весталок: «…такое оригинальное и пение, и зрелище, какого я никогда не видел. Большой круг плавно и медленно двигался; девушки шли в полоборота одна за спиной другой. Один шаг они делали большой, останавливались и тихо придвигали другую ногу… Что опера, что романсы?! Разве передадут они этот аромат вечно молодой весны и нежной тоски о проносящихся веках? Разве передадут эту песнь народа две тысячи лет сквозь всю тоску проносящего с собой яркий образ прежней жизни? Разве можно выдумать такую песнь?» [2].

В чувашской национальной хореографии девичий танец завораживает зрителя не сложностью танцевальной лексики, а изяществом – словно белая лебедь, плывет девушка, очаровательны и грациозны движения ее

нежных рук, полон внутренней красоты изгиб ее корпуса и головы. Пластический рисунок рук вообще играет важную роль в чувашском женском танце, является основным средством выражения души, характера, образа и содержания танца. Ничего лишнего в движениях девушки быть не может. Голова приподнята, при этом глаза слегка опущены. Она не должна была поднимать рук выше груди, хотя допускались движения, имитирующие сбор хмеля.

Мужской же танец чувашей, напротив, достаточно темпераментен, быстр, напорист, виртуозен. Пластика чувашского мужского танца определяется, прежде всего, характером чувашской ментальности, культурой этикета. В мужском танце проявляется активное начало (юноша приглашает девушку), уважение к женщине (девушка завершает танец), уважительное отношение к окружающим. Недопустимо, чтобы мужчина открыто выражал свои эмоции в танце, движения его могут быть экспрессивными, но экспрессия должна читаться не на его лице, а в подчеркнутом благородстве движений, строгой пластике, не допускающей излишней раскованности. Есть в чувашском мужском танце и своеобразная «джигитовка». В танце юноша имел возможность своей статью, своим выходом или подступом выразить уважение к партнерше, очаровать ее, сделать так, чтобы понравиться окружающим и утвердиться в обществе как человек, умеющий красиво танцевать. В прежние времена это высоко ценилось. Кроме того, своей красивой манерой танца юноша мог завоевать сердце девушки.

Рассмотрение некоторых музыкально-хореографических традиций чувашского народа с педагогической точки зрения совершенно очевидно указывает на то, что данный материал может быть использован в образовательном пространстве педагогического университета. Популяризация культурно-исторического наследия чувашского народа, в том числе и музыкально-хореографических традиций, будет не только способствовать формированию мотивационно-ценностного отношения будущих педагогов к национальной музыкально-хореографической культуре, но и позволит заложить основы этнического миропонимания.

В ЧГПУ им. И. Я. Яковлева созданы оптимальные условия для использования в образовательном пространстве вуза музыкально-хореографических традиций чувашского этноса, включая и среду, и материально-техническую базу. Однако, безусловно, главным фактором является фигура педагога-мастера. Со студентами работает известный в Поволжье режиссер-постановщик сценических танцев, заслуженный деятель культуры ЧР Г. М. Эккемеев. В репертуаре коллектива чувашские, татарские, башкирские и русские народные танцы. Геннадий Макарович в процессе репетиций акцентирует внимание своих воспитанников на осмыслении содержания каждого танца. «Стоя в кругу, взявшись за руки, люди передают свое душевное состояние друг другу. Это самое состояние может быть разным – радостным, солнечным, светлым. Или наоборот – печальным, даже трагичным. Именно в танцевальном кругу можно помочь окунуться в ощущение счастья и даже можно вылечить больного» – подчеркивает педагог.

Ансамбль народно-сценического танца ЧГПУ им. И. Я. Яковлева

В качестве экспериментального исследования изменений отношений будущих педагогов к культурно-историческому наследию чувашского этноса в процессе занятий этно-хореографией, нами был проведен опрос участников данного коллектива (51 человек). Полученные результаты мы сравнили с данными опроса этих же студентов до занятий в ансамбле (констатирующий срез: сентябрь 2012 г. – контрольный срез: июль 2014 г.). Респондентам были заданы следующие вопросы: каково Ваше отношение к Чувашии как к малой Родине; как Вы относитесь к дополнительным этно-хореографическим занятиям и информации, получаемой в ходе них; каково Ваше отношение к исследованию музыкально-хореографических традиций своего народа в рамках подготовки к концертной деятельности.

При ответе на первый вопрос в ходе констатирующего опроса лишь 5 студентов (9,8 %) отметили свое уважительное отношение и гордость за малую Родину. Отношение участников ансамбля к данному вопросу заметно изменилось (повысилось на 74,5 %) после двух лет занятий в коллективе. На контрольном этапе уже 43 человека довольно восторженно отзывались о своей малой Родине (рис. 1).

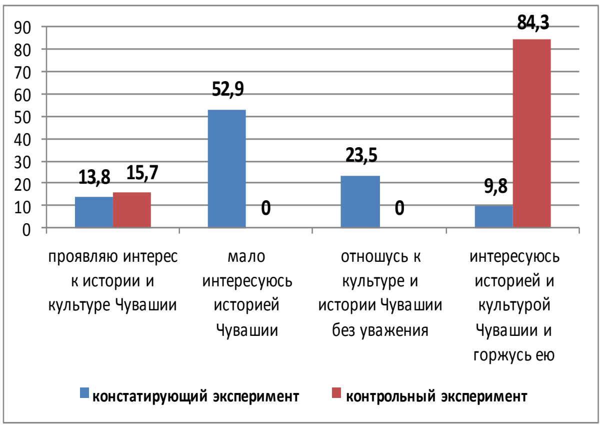


Рис. 1 Ответы испытуемых на вопрос «каково Ваше отношение к Чувашии как к малой родине?»

Анализ ответов на второй вопрос показал, что достаточно большое количество испытуемых (31 человек) к этно-хореографическим занятиям относится крайне равнодушно, пытаясь найти основание для отказа принять в них участие. Таковых же на контрольном этапе совершенно не оказалось (рис. 2).

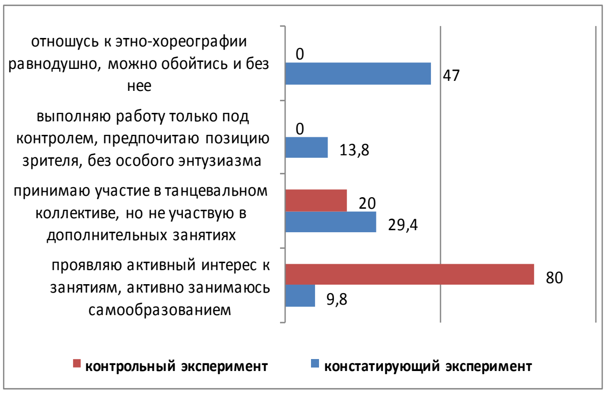


Рис. 2 Мнение респондентов относительно вопроса «как Вы относитесь к дополнительным этно-хореографическим занятиям и информации, получаемой в ходе них?»

К сожалению, лишь 5 человек из 51 (9,8 % из 100 %) в начале нашей экспериментальной работы проявили искренний интерес к исследованию музыкально-хореографического наследия чувашского народа. Контрольный этап подтвердил верность наших предположений о том, что активная концертная деятельность на ведущих сценических площадках Чебоксар, Йошкар-Олы и Казани повысит мотивацию студентов к изучению танцевальных традиций чувашского народа, о чем наглядно свидетельствуют результаты опроса (рис. 3).

Резюме. Мы исходим из положения о том, что феномен этнокультурного наследия может быть использован в рамках различных образовательно-воспитательных концепций. Интерес к этническим музыкально-хореографическим традициям и их воспитательным возможностям возрождается, облекаясь в новые концептуальные одежды. Культурно-историческое наследие может стать важным источником, средством и инструментом адресного сопровождения молодежи в попытках разрешения важных вопросов бытия сквозь призму этнородовой культурно-исторической памяти.

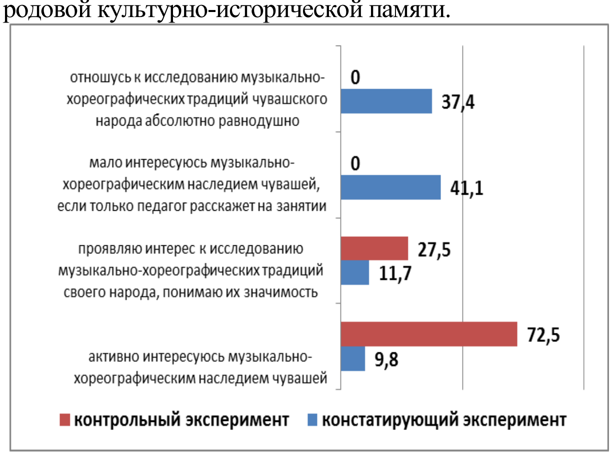


Рис. 3 Результаты анкетирования по вопросу «Ваше отношение к исследованию музыкально-хореографических традиций своего народа в рамках подготовки к концертной деятельности?»

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков, Г. Н. Чувашская этнопедагогика / Г. Н. Волков. – Чебоксары : Чувашкнигоиздат, 2004. – 488 с.

2. Гарин-Михайловский, Н. Г. В сутолоке провинциальной жизни : очерки 1886–1896 гг. / Н. Г. Гарин-Миайловский // Собрание сочинений в пяти томах. – Том 4. – М., ГИХЛ, 1968. – 505 с.

3. Гоголь, Н. В. Петербургские записки 1836 года / Н. В. Гоголь // Собрание сочинений в восьми томах. – Том 7. – М. : Терра-Книжный клуб, 1999. – С. 28–44.

4. Яковлев, И. Я. Моя жизнь : воспоминания / Н. Г. Краснов, Г. Н. Плечов, В. Д. Дмитриев, Н. П. Герасимова. – М. ; Чебоксары : «Республика», 1997. – 696 с.

Горбушина И. Л.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ВЗАИМОСВЯЗЬ ФОРТЕПИАННОЙ АРТИКУЛЯЦИИ С ПАРАМЕТРАМИ НОТНОГО ТЕКСТА И АКУСТИКОЙ ЗАЛА. К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Одним из важнейших аспектов интерпретации в фортепианном исполнительском искусстве является артикуляция[1], поскольку она наиболее тонко выявляет индивидуальность как композиторского стиля, так и исполнительской компетенции (термин В. Яконюка). Это проявляется в способах звукоизвлечения, которые определяются композиторским замыслом, музыкальным стилем, пианистической культурой музыканта, его физическими возможностями (аппликатура, пианистический аппарат) и менталитетом (темпераментом, школой) в целом. Так, у Л. ван Бетховена нотный текст изобилует акцентами, острыми клинышками staccato (▼), что отличает его композиторское письмо, например, от фортепианных произведений П. Чайковского, у которого артикуляция напоминает скрипичную – много мелких лиг, а также лиг в сочетании со staccato и пр. У современных композиторов отношение к артикуляции неоднозначное. Например, у О. Мессиана в «Четырёх ритмических этюдах» стоит специальная задача показать особенности звукоизвлечения в условиях сериальной техники письма. Артикуляция напрямую связана с туше пианиста, то есть характером, способом прикосновения (также нажима, удара) к клавишам фортепиано, влияющим на силу и окраску звука. Именно туше как специфическая форма фортепианной артикуляции определяет исполнительскую индивидуальность пианиста.

Будучи тесно связанной со всеми аспектами музыкально-выразительных средств, такими как темп, динамика, агогика и др., артикуляция взаимодействует с каждым из них по-своему. Рассмотрим эти взаимосвязи в отдельности.

Связь артикуляции и динамики

Динамические оттенки и артикуляционные приёмы тесно связаны, поскольку требуют от исполнителя опре-

[1] Артикуляция (от лат. articulatio, от articulo – расчленяю, членораздельно произношу) – искусство исполнять музыку <…>с той или иной степенью расчлененности или связности её тонов (определение И. Браудо). Первое появление знаков артикуляции в нотном тексте клавирных сочинений относится к началу XVII века, система обозначений сложилась к концу XVIII века [3]. В фортепианной музыке, по сути, используются 3 основных артикуляционных приёма: связно (legato), не связно (non legato) и отрывисто (staccato). Разумеется, эти основные приёмы имеют многочисленные разновидности и нюансы

деленного приёма штриха, определенного прикосновения к клавише, силы и глубины нажатия на неё. Важно это взаимодействие при создании определенного музыкального образа. В качестве примера сделаем исполнительский анализ нотного материала Сонаты № 2 С. Рахманинова.

Нотный текст данного произведения чрезвычайно насыщен артикуляционными указаниями, что свидетельствует о заботе композитора над разъяснением стороннему исполнителю его музыки. Среди артикуляционных приёмов есть и legato, и staccato, и tenuto. Штрих legato сочетается с различными динамическими оттенками – pp, p, f, mf, ff. Часто обращается композитор к штриху tenuto, обозначаемому чёрточкой _. Этот штрих указывает на особое, опёртое звукоизвлечение, на некий смысловой акцент, обращающий на себя внимание и помогающий верно интонировать фразу, а также призывает дослушать звук, не сокращая его длительности (что особенно актуально, когда звук приходится на конец лиги – как правило, он играется несколько короче). Нередко _ (tenuto) ставится композитором на последовательной группе звуков, тем самым подчёркивая смысл определенного мотива. Например, восходящая квинтоль (2 ч., тт. 11. 15), повсеместно встречающийся хроматический нисходящий лейтмотив (1 ч. тт. 2, 6, 9; 2 ч. тт. 42. 45) Здесь tenuto помогает правильно расслоить фактуру, указывая, где главное и где второстепенное.

Пример 1. С. Рахманинов. Соната № 2 (ор. 36), 1 ч., т. 9.

Штрих staccato появляется только в 3 части (в финале сонаты). В самом начале 3 части налицо семантика staccato в контексте скерцозности. Об этом говорит и сочетание артикуляционного штриха с динамикой piano и pianissimo, что подчёркивается контрастом с ff, где в силу вступают штрихи legato, tenuto и акценты. Здесь артикуляция усиливает динамический контраст. В побочной партии финала композитор с помощью тщательной артикуляции выявляет жанровую направленность музыки, а если быть точнее, не позволяет исполнителю перейти в вальсовую танцевальность. Достигается это путём «утяжеления» 3-й доли такта (при трёхдольном размере) акцентами и _ (tenuto) (тт. 57–63). При этом 2-ю долю предписано исполнять staccato (тт. 58–59, 61–62). От исполнителя потребуется жесткий контроль, поскольку темп здесь Allegro molto. В репризе финала staccato звучит на f, ff, повышая драматизм музыки.

Таким образом, связь артикуляции и динамики проявляется в создании определенного характера, образа, а также помогает расслоить фактуру для б**о**льшей рельефности и осмысленности исполнения.

Связь артикуляции с агогикой

Отклонения от основного темпа (агогика) нередко подчёркиваются композиторами определенными артикуляционными приёмами. Тем самым заостряется внимание исполнителя на неких ключевых моментах формы. Так, в упомянутой выше Сонате № 2 С. Рахманинова примечателен эпизод в 1 части (тт. 35–36), где вначале каждая сильная доля пассажа обозначена акцентом, общая лига на весь такт, нюанс при этом mf (т. 35), в следующем такте (т. 36) начинается diminuendo и ritardando, сильные доли пассажа уже обозначены _ (tenuto), при этом лиги становятся мельче – на каждую четверть. Это приём дробления. Своим появлением в нотном тексте он предваряет ritardando (т. 36) последующего Meno mosso побочной партии (т. 37), становясь, таким образом, средством агогики.

Пример 2. С. Рахманинов, Соната № 2 (ор. 36), 1 ч, тт. 35–36.

В финале сонаты используется подобный приём, но в сторону усиления звучности. На crescendo предписано legato, с добавлением ritardando при всё более усиливающемся звучании мелодические ноты помечаются акцентами, а проходящие аккорды – _ (tenuto). Композитор подчёркивает значительность и грандиозность кульминации, ликующую победу мажора в минорной сонате.

Пример демонстрирует один из аспектов тесной взаимосвязи артикуляционных, динамических и агогических обозначений (приёмов). В свою очередь такая взаимосвязь направлена на раскрытие глубинного смысла нотного текста, придавая ему рельефность и выразительность.

Связь артикуляции с темпом

Категория темпа в его взаимосвязи с артикуляцией имеет определенные физические ограничения: на рояле в очень быстром темпе невозможно играть на staccato, также невозможна частая смена артикуляционных приёмов. Выбор правильного темпа при игре staccato очень важен, поскольку темповой "перебор" полностью нивелирует суть штриха – отрывистое исполнение. Быстрый темп вносит свои ограничения и в лигатуру, что связано с физическими возможностями пианистического аппарата и точным исполнением композиторских указаний: мелкие лиги в очень быстром темпе априори превращаются в одну крупную лигу. Зачастую именно артикуляция диктует выбор темпа произведения. Так, в побочной партии 1 части Сонаты№ 18 Л. ван Бетховена 16-е длительности залигованы по две, темп при этом указан Allegro. Если играть слишком быстро, то невозможно будет артикулировать мелкие лиги, мелодия будет упрощена и лишена игривого характера.

Пример 3. Л. ван Бетховен. Соната № 18 (ор. 31,№ 3), 1 ч, тт. 57–60.

Остановимся на исполнительской интерпретации темпа и артикуляции в связи с приемом «восьмушки» Александром Музыкантовым. Этот приём играет особую роль в клавирной музыке XVII–XVIII веков (где темп и артикуляция были связаны напрямую) и подра-

зумевает относительность метрических длительностей: восьмые на фоне шестнадцатых будут произноситься раздельно, как более крупные длительности, а на фоне четвертей – слитно, как более мелкие. Претворение А. Музыкантовым этого приема артикулирования в зависимости от длительностей чётко прослеживается в исполнении им Прелюдии и фуги Ля минор из I тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха. Восьмые он играет на staccato, шестнадцатые – на poco legato. Таким сочетанием артикуляционных приёмов пианист демонстрирует прекрасное владение стилем старинной клавирной музыки, для которой не свойственно глубокое legato в нашем современном понимании этого артикуляционного штриха.

Таким образом, темп и артикуляция неразрывно связаны между собой как в сфере физических возможностей пианиста, так и в аспекте адекватного прочтения композиторского текста и понимания характера и смысла музыки.

Связь артикуляции с акустикой

Артикуляция пианиста во многом зависит как от акустических возможностей зала, так и от звуковых возможностей самого инструмента. От типа акустики будет зависеть выбор правильной меры нужного штриха. Если в зале "влажная" акустика, подразумевающая высокую степень реверберации в помещении, т. е. медленное затухание звука, это способствует б*о*льшей слитности звуковой ткани. Игра слишком глубоким legato может привести в таких условиях к невнятности, созданию "звуковых наплывов". От пианиста потребуется особое внимание к чёткости произношения, умелое использование педали (а порой и полупедали), а само legato возможно будет целесообразно исполнить как non legato. "Влажная" акустика зала благодатна для исполнения фортепианных произведений импрессионистов и композиторов-романтиков, поскольку способствует созданию богатой тембрами и обертонами звучности, объединению звуков в крупные лиги, ведению больших фраз. Артикуляционный приём legato гиперболизируется самой акустикой зала, которая способствует связному исполнению. И напротив, приём игры staccato и non legato должен быть гиперболизирован самим пианистом путем отточенного произношения звуков, что потребует особого физического и слухового контроля.

В зале с "сухой" акустикой, которая характеризуется невысокой реверберацией, быстрым угасанием звука, перед исполнителем возникнут противоположные задачи – при игре на legato станет необходимостью глубокое звукоизвлечение, смягчаемое педалью. Для большей связности legato можно исполнять как legatissimo[1]. "Сухая" акустика зала способствует четкости артикуляции приёмов staccato и non legato, поэтому более благоприятна для исполнения произведений с "прозрачной" фактурой. Это будет относиться к произведениям разных стилей – от ясного голосоведения полифонии И. С. Баха до скрупулёзной точности пуантилизма А. Веберна. Характерным примером здесь может послужить исполнение Юрием Блиновым Концерта для фортепиано с оркестром Д. Смольского[2]. Фортепианная фактура произведения весьма насыщенна, однако ей противопоставляется плотная оркестровая звучность. Пианист продемонстрировал виртуозное владение крупной техникой – скачки и октавы в быстром темпе создавали стремительный поток, мощную музыкальную лавину. Это требовало больших физических усилий, поскольку помимо задачи озвучить "сухую" акустику зала, нужно было выдержать соревнование с масштабным оркестровым звучанием. Яркая артистическая натура Ю. Блинова в полной мере раскрылась во второй, полистилистической части концерта. Пианист мастерски показал калейдоскопичную смену образов, данную через цитаты и аллюзии на произведения композиторов разных стилевых эпох (Бетховена, Шопена, Чайковского, Гершвина, Веберна, Кейджа). Элементы перформанса, исполненные очень артистично, большая творческая самоотдача и исполнительская воля музыканта держали публику в напряжении до последнего звука. Личные артистические качества пианиста и умелое владение артикуляционными приёмами позволили полностью уравновесить "сухость" акустики. Таким образом, артикуляция уравновешивает акустические возможности зала с тем звучанием, которое указывает композитор в нотном тексте.

Заключение. В фортепианной музыке артикуляция есть репрезентант 2 плана нотного текста, активно участвующий в процессе исполнительской интерпретации. Артикуляция тесно взаимосвязана со всеми параметрами исполнительского текста – темпом, агогикой, динамикой, и пр., а также акустикой помещения. Взаимосвязь всех этих параметров направлена на раскрытие глубинного смысла нотного текста, придание ему рельефности и выразительности. Связь артикуляции с динамикой и темпом проявляет себя как в сфере физических возможностей пианиста, так и в аспекте адекватного прочтения композиторского текста и понимания характера и смысла музыки. Кроме того артикуляция уравновешивает акустические возможности зала с тем звучанием, которое указывает композитор в нотном тексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства: учебник. в 3 ч. / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1988. – Ч. 3. – 286 с.

2. Бадура-Скода, Е. и П. Интерпретация Моцарта: Как исполнять его фортепианные сочинения / Е., П. Бадура-Скода. – М. : Музыка, 2011. – 464 с.

3. Большой энциклопедический словарь / Артикуляция [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/299710. – Дата доступа: 02.04.2012.

4. Большой энциклопедический словарь / Динамика в музыке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/84556/%D0%94%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%BA%D0%B0. – Дата доступа: 02. 07. 2012.

5. Браудо, И. А. Артикуляция: О произношении мелодии / И. А. Браудо. – Л. : Музгиз, 1961. – 198 с.

[1] Legatissimo (итал. – в высшей степени связно) подразумевает способ звукоизвлечения, при котором предыдущий звук немного задерживается пальцем после взятия последующего, создавая таким образом эффект "наплыва" звуков одного на другой.

[2] Концерт состоялся 14 октября 2012 г. в Большом зале Белорусской государственной филармонии. Исполнители – Государственный академический симфонический оркестр Республики Беларусь, дирижёр – народный артист Беларуси Александр Анисимов, солист – Юрий Блинов (фортепиано).

6. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с. Мильштейн, Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. И. Мильштейн. – М. : Сов. композитор, 1983. – 262 с.

7. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.

8. Мильштейн, Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. И. Мильштейн. – М. : Сов. композитор, 1983. – 262 с.

9. Назайкинский, Е. В. История в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – 2009. – 392 с.

10. Савенко, С. И. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом / С. И. Савенко // Западное искусство: XX век. Проблемы интерпретации. ГИИ, РАН, ФАКК. – М. : URSS, 2007. – С. 147–158.

11. Холопова, В. Н. Теория музыкального содержания. Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов / В. Н. Холопова. – М. : МГК, 2009. – 24 с.

Гранецкая Л. Б.
(Республика Молдова, г. Бэлц)

МЕТОДОЛОГИЯ РАБОТЫ НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАННО

Работа над звукоизвлечением представляется нам одной из самых интересных и сложных задач в фортепианной педагогике. Исходя из того, что музыка – это прежде всего – искусство звука то, как следствие, главнейшей задачей пианиста является работа над звукоизвлечением. Автором предлагается «схема-модель» работы над художественным звукоизвлечением.

Ключевые слова: исполнительская культура пианиста, музыкальное мышление, *музыкально-слуховой опыт, образное восприятие музыки и т. д.*

Повсеместное стремление к повышению качества образования может быть достигнуто, по мнению ЮНЕСКО (резолюция 53 / 243 Генеральной Ассамблеи ООН), путем диверсификации его содержания и методов, а также содействия распространению универсальных ценностей. Музыкально-исполнительское искусство является одной из таких ценностей. Приобщение к нему как важнейшей составляющей музыкальной культуры является необходимым условием полноценного развития личности школьников, их творческого, эстетического и художественного потенциала.

Работа над звукоизвлечением представляется нам одной из самых интересных и сложных задач в фортепианной педагогике. Исходя из того что музыка – это прежде всего – искусство звука, то как следствие, главнейшей задачей пианиста является работа над звукоизвлечением. В результате накопленного опыта фортепианной педагогики, нам знакомы одинаково опасные тенденции касающееся как *недооценки* проблемы звукоизвлечения так и ее *переоценки*. (Г. Нейгауз, М. Д. Рэдукану и др)[1, 2]. Следовательно, необходимо трактовать проблему в широком смысле, т. е. в неразрывной связи с формированием / развитием исполнительской культуры музыканта в целом.

Разрабатывая методологию работы над художественным звукоизвлечением необходимо очертить некоторые аспекты данной проблемы. Нами предлагается схема-модель работы над художественным звукоизвлечением в классе фортепиано. (рис 1.)

Рис. 1 Методология работы над художественным звукоизвлечением

Разработанная нами схема-модель работы над художественным звукоизвлечением, предполагает планомерное развитие *музыкального мышления учащегося*. Но, прежде всего, ученикам, в процессе освоения фортепианного наследия, следует накапливать ***музыкально-слуховой опыт***, необходимый для исполнительского творчества. В этой связи приходит на ум высказывание Г. Г. Нейгауза о том, что «прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся […] должен духовно владеть какой-то музыкой: так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом» [1., с. 11]. Красивый эстетически выверенный звук является следствием, прежде всего глубокого проживания, понимания и живого восприятия музыкального искусства. Все это осуществляется на основе запаса слуховых впечатлений, их постоянного притока, накопления широкого слухового опыта. Вне опыта и вне определенного фонда специфических слуховых представлений невозможно познать язык музыки и ее содержания. Поэтому главной педагогической стратегией и предпосылкой эффективности обучения следует считать накопление данного музыкально-духовного опыта. Нахождение необходимого звука неразрывно связано с постижением идейно-образного смысла музыки и требует выхода за его пределы. Музыкальный опыт и знания, их объем и приумножение не только создают почву для осмысления и обобщения музыкальных явлений, но во многом определяют качественную сторону мыслительных операций, стимулируют отработку слуховых представлений и как следствие способствуют художественному звукоизвлечению. Расширение слухового опыта должно осуществляться комплексно: в ходе индивидуальных занятий; за счет самостоятельного изучения дополнительного репертуара в эскизной форме; во время коллективных прослушиваний экзаменационных или концертных программ учащихся; во время посещения концертов, слушания музыки во внеурочное время и т. д.

Искусное владение звуком, на наш взгляд, напрямую связано с мыслительными способностями учащегося. В процессе фортепианного обучения одной из важнейших задач педагога является развитие ***музыкального мышления***. По мнению Г. Г. Нейгауза задача педагога

не должна ограничиваться лишь развитием у учеников «умения двигать пальцами». Настоящий педагог должен давать весь комплекс знаний, необходимый для изучения музыкального репертуара: только при этом условии будут развиваться как пианистические, так и музыкально-теоретические, эстетические, познавательные возможности учащихся. Исполнение каждого сочинения должно раскрыть его сущность, должно быть осмысленным и логичным, потому что звукоизвлечение, являясь всего лишь средством (пусть и стратегически важным) в художественной реализации произведения, в конечном итоге определяется уровнем понимания и спецификой толкования идейного замысла изучаемой музыки. Необходимо заметить, что процесс развития *музыкального мышления* должен носить не стихийный, а *системный* характер и подчиняться музыкально-художественным принципам. Активное приобретение знаний; разнообразие, и самое важное, системность, иерархичность изучаемого материала; активизация эмоциональной сферы учащегося; стимулирование его творческого потенциала и т. д. – определяют успешность достижения поставленных целей. Но педагогам необходимо помнить и тот факт, что ученик способен с интересом заниматься лишь 15–20 минут. Поэтому следует сделать работу очень понятной, рациональной и неутомительной.

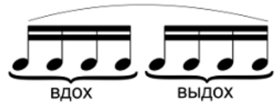
Особое внимание необходимо уделять развитию *образного мышления* юного пианиста как основе динамико-колористического и артикуляционного многообразия фортепианного туше. Динамика, колористика и артикуляция – три кита, на которых зиждется выразительность фортепианной игры. Чем шире шкала нюансов каждой из перечисленных сфер в арсенале пианиста, тем выше его мастерство, сильнее воздействие его искусства. Вполне очевидно, что формирование профессионального умения исполнять музыку с динамическим, тембральным и артикуляционным многообразием не должно быть выхолощенным, связанным лишь с понятием «громко-тихо», «радостно-грустно», «staccato-legato» и им подобными, но базироваться на фантазии юного музыканта, его духовно-эмоциональном опыте, включающим образное мышление.

Музыкальные средства выразительности (МСВ) – это те средства выразительности, благодаря которым исполнитель может передавать свои чувства и образы через звук, через игру на инструменте. Если у исполнителя недостаточно знаний, умений и навыков МСВ, то, как бы он ни старался сыграть произведение выразительно, у него ничего не получится – все будет звучать не так, как он чувствует, не так, как хочет и может сыграть. Его исполнение не будет отражать его чувства, образы и переживания. К МСВ относятся: *тембр звука, движение звука, гармония, динамика и баланс, окраска звука, педаль, интонация и вес, штрихи, фразировка и форма, музыкальная речь, метр, образ и даже артистизм.*

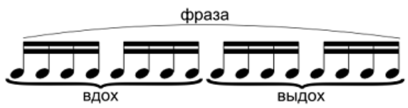
Контакт с клавиатурой – наиболее важная часть *техники звукоизвлечения*, так как от качества навыков, его составляющих, во многом зависит результат исполнения музыки. Развитие навыка весовой игры, навыка игры цепкими и сильными пальцами при раскрепощённых мышцах рук и навыка физической филировки звука играет первостепенную роль в обучении. Первые два настолько, что их необходимо рассматривать во взаимодействии. Пианист должен быть в состоянии регулировать силу крайней фаланги, как бы срастаясь с клавишей, «вытягивая» из неё звук, и в то же время, контролировать беспрепятственный поток веса, перемещаемый на пальцы через раскрепощённые мышцы рук. Именно в этом во многом кроется физический секрет красивого большого фортепианного тона.

«Образ» вокального дыхания. Великие композиторы и пианисты 19–20 столетий призывали обучающихся игре на фортепиано: «*Если хотите выработать красоту, глубину и разнообразие тона, учитесь это делать у выдающихся вокалистов».* Лучшей похвалой пианисту-артисту во все времена было: «У него / неё рояль словно поёт – говорит». Педагог-пианист В. Макаров [6] утверждает, что главная идея «образа» вокального дыхания состоит в том, что извлекая звук из фортепиано, вы как бы подражаете процессу пения. «Роль диафрагмы у пианиста выполняют пальцы и всё пястье. Причём, кончики пальцев – это ещё и «язык», а свод ладоней – «нёбо». Запястье, предплечье и плечо – это путь движения воздуха, это жизнь звука. Позвоночник и спина – это резонаторы, создающие «акустический» эффект звучания. Звук движется в их направлении и отражается от них». Формировать навык «образ» вокального дыхания необходимо прежде всего в процессе прохождения с учениками настоящей, высокой музыки. Тем не менее, приведём некоторые упражнения, способствующие развитию этого навыка, используя материал экзерсисов Ганона.

1.



2.



3.

Слуховой контроль звукоизвлечения. Одним из самых распространённых профессиональных недостатков юных пианистов издавна является неспособность слышать реально звучащую под их пальцами музыку. Они выкладываются эмоционально, добротно справляются с технически сложными пассажами, но, увы, реально не слышат себя. Позже, после выступления, прослушивая запись, они нередко удивляются факту своей игры, не понимая, как возникли те или иные нюансы: динамика, тембр, педализация, артикуляция. Им казалось, что на сцене всё было иначе. Причины этого явления связаны с тем, что, во-первых, те из учащихся, кто обладает сильным темпераментом и энергетикой, выходя на сцену, не могут совладать с собой и «глушат», или иначе, «зажимают» эмоциональный уровень их самовыражения, – под эмоциональным уровнем подразумеваем не инстинктивно выплёскиваемую энергию, но переживание музыки, основанное на связи интуиции, инстинкта и интеллекта [три «и»], и, во-вторых, – этим «страдают» учащиеся с сильным темпераментом и не имеющие та-

кового, – у многих обучающихся игре на фортепиано не сформированы навыки, являющиеся важнейшей частью слухового контроля звукоизвлечения: *предслышание звучания, контроль продолжительности и филировки звука, слышание себя «со стороны»*.

Если у исполнителя есть ясное художественное намерение если музыка звучит у него внутри, он сумеет (…) увлечь слушателей, не прибегая ни к каким вычурам и ухищрениям (А. Б. Гольденвейзер) [3].

Способность предслышать звук – эталон мастерства исполнителя, показывающий, что артист звучит так, как хочет, а не так, как выходит. Однако, достичь этого нелегко, потому что высказывание музыканта должно быть хорошо сбалансировано: одновременно эмоционально [а не сухо-скучно] и понятно по смыслу. Типичными ошибками учащихся в сфере слухового контроля являются следующие: *неумение слушать затихание звуковой волны, соединение предшествующей и последующей звуковых волн, момент освобождения новой звуковой волны от обертонов предыдущей*. Непременным условием воспитания навыка слышать себя «со стороны» является развитие внутреннего слуха пианиста, когда не пальцы, используя свою механическую память, идут впереди головы, но именно голова своим внутренним слухом диктует пальцам сценарий игры.

В. Макаров [6] считает, что от того, насколько юный пианист владеет *техникой расслабления* зависят практически все составляющие искусства звукоизвлечения: контакт с клавиатурой, профессиональное дыхание, слуховой контроль, энергетика, динамика, колористика и артикуляция звучания. С развитием умения расслабления связано также формирование сценически-артистических навыков пианиста и, пожалуй, самое главное, – без чего никогда не сможет обойтись ни один, обучающийся игре на фортепиано, и что является неотъемлемой частью продуктивного исполнительского процесса, – *концентрация внимания*. Развитие высокого уровня концентрации внимания без использования техники расслабления попросту невозможно. Между тем, профессиональная жизнь учащегося протекает, как правило, в трёх сферах:

- *урок с педагогом,*
- *самостоятельные занятия,*
- *и, как итог, выступления перед слушателями*.

В каждой из них *концентрация* играет решающую роль. При этом подчеркнём, что обучение осуществляется на фоне невероятно интенсивного, подчас, агрессивного характера современного бытия, который не может не отражаться на психо-физическом состоянии учащегося, проявляясь в тревожности, не контролируемом потоке информации, проникающей в сознание, неумении фиксировать и выполнять поставленные задачи, низком энергетическом уровне исполнения, дискомфортности на сцене, «аварийности» игры, связанной как с пианистическим качеством, так и с «отказом» памяти. «Особенности техники расслабления связаны с тем, что с помощью сознания мы как бы «отвлекаем», «уводим» наши мышцы от реальности, «превращая их в абсолютную противоположность напряженности, тем самым одновременно раскрепощая огромную энергию, таящуюся в наших теле и духе, и значительно экономя её расход во время исполнения, а также с тем, что выполняя специальные упражнения на расслабление, мы «чистим» наше сознание, «атакуя» неконтролируемый информационный поток, и создавая поле для «чистого» созерцания – переживания музыки.» [6].

Обобщая вышесказанное, необходимо заметить, что разработанная нами схема-модель работы над звукоизвлечением отображает различные области-аспекты исполнительской деятельности: художественно-эстетическую; психолого-педагогическую; инструктивно-техническую, широкий охват которых подразумевает эффективное, многоаспектуальное решение выдвинутой нами проблемы. Используя предложенную «схему-модель» в повседневной педагогической практике, можно не только научить юных исполнителей художественному звукоизвлечению, но и, в целом, способствовать развитию их исполнительской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. НЕЙГАУЗ, Г. Г., *Об искусстве фортепианной игры*, Изд. 5, Москва, Музыка, 1988.
2. RĂDUCANU, M. D., *Metodica studiului şi predării pianului*, Iaşi: Editura muzicală, 1982,
3. *В КЛАССЕ ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА*, Составитель Благой Д., Москва: Музыка, 1986,
4. БОЧКАРЕВ, Л. П., *Психология музыкальной деятельности*, Москва, 1997.
5. ВЕНДРОВА, Т. Е., ПИСАРЕВА, И. В., *Воспитание музыкой*, Москва: Музыка, 1991.
6. МАКАРОВ, В.,*Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении в начальной школе*. Харьков, 1997.

Грэчанкова В. В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АДУКАЦЫЙНЫ ПАТЭНЦЫЯЛ БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ГУЛЬНЯЎ У МУЗЫЧНЫМ НАВУЧАННІ МАЛОДШЫХ ШКОЛЬНІКАЎ

Як вядома, ва ўсе часы ў практыцы як сямейнага, так і школьнага выхавання ўлічвалася роля нацыянальных традыцый і звычаяў у навучанні падрастаючага пакалення. Такі падыход спрыяў пераемнасці ў навучанні і выхаванні дзяцей. У «Праграме выхавання дзяцей і навучэнскай моладзі ў Рэспубліцы Беларусь» гаворыцца аб тым, што «багаты вопыт народнай педагогікі можа быць рэалізаваны ў сучаснай практыцы выхавання з улікам узроставых асаблівасцей развіцця дзіцячай асобы і праз выкарыстанне розных сродкаў, увасобіўшых у сабе адкрышталізаваныя ў вяках погляды народа на канон асобы, спосабы і формы яе выхавання» [5, с. 38].

В. С. Цітоў казаў, што «Традыцыі – феномен культуры, аснова народнай творчасці. Яны заўсёды адыгрывалі выключную ролю ў трансляцыі калектыўнага вопыту, акумуліраванні і ўзбагачэнні духоўнай спадчыны, самазахаванні, забеспячэнні перманентнага развіцця народа-этнаса і яго культуры» [7, с. 370].

Традыцыі народнай педагогікі доўгія гады фарміраваліся ў працэсе працоўнай дзейнасці і забяспечвалі пераемную сувязь пакаленняў. Такія выдатныя педагогі як Я. А. Каменскі, І. Г. Пестатоцы,

К. Д. Ушынскі і В. А. Сухамлінскі актыўна выкарыстоўвалі вопыты народнай педагогікі ў сваіх працах і на практыцы.

Калі мы чуем слова «гульня», а тым больш «дзіцячая гульня», мы адразу ўяўляем нешта бесклапотна-вясёлае, крыху несур`ёзнае, знаёмае са свайго далёкага дзяцінства або з паўсядзённага жыцця сучасных дзяцей.

Паняцце «гульня» у шырокім яе разуменні, праблема яе паходжання прыцягвала ўвагу не аднаго пакалення даследчыкаў з розных краін свету. Тлумачэнне гульні можна выявіць яшчэ ў ранніх помніках філасофскай творчасці (Платон, Арыстоцель, Геракліт, Сакрат), дзе можна прасочыць імкненне мысляроў разабрацца ў сутнасці гульні і яе месцы ў развіцці чалавека. Гульня – адно з самых выніковых сродкаў пазнання свету. Існуюць меркаванні, што гульня – гэта неабходнасць вызваліць злішкі энергіі ў дзяцей. Некаторыя вучоныя лічаць гульню сродкам падрыхтоукі дзіцяці да далейшага жыцця. Таксама ёсць неверагодныя даследванні, якія тлумачаць усю чалавечую культуру як гульню, або як нешта, заснаванае на гульні.

У работах Й. Хейзінгі падкрэсліваецца магчымасць чалавека дзейнічаць у працэсе гульні ва ўмоўных сітуацыях. На думку Л. С. Выгоцкага гульня з'ўляецца коранем творчасці і гэта найбольш натуральная форма навучання дзіцяці.

На сённяшні дзень выяўлены наступныя спецыфічныя рысы народных гульняў:

• даступнасць;

• займальнасць;

• магчымасці для раскрыцця розных творчых здольнасцяў;

• сензітыўнасць узроставым асаблівасцям дзіцяці.

Кропак погляду на гэтую праблему вельмі многа, што яшчэ раз пацвярджае яе актуальнасць у сучаснай навуковай дзейнасці.

Дзіцячыя гульні дазваляюць нам зазірнуць у далекае мінулае. У старажытны час існавала вялікае мноства беларускіх народных гульняў. У асноўным яны былі звязаны з земляробчай дзейнасцю чалавека, бытам і жыццем сялянства, з яго навакольным асяроддзем. Шматлікія гульні заснаваны на перайманні рухаў або дзеянняў, якія выкарыстоўваюцца пры выкананні розных сельскагаспадарчых работ. У старажытныя часы народныя гульні таксама выконвалі магічныя і культавыя функцыі, але з цягам часу цалкам перайшлі ў дзіцячае асяроддзе.

Найважнейшымі фактарамі выхавання ў народнай педагогіцы з'яўляюцца гістарычная памяць і традыцыі сям'і. Менавіта ў ёй да цяперашняга часу захаваліся амаль усе тыя метады, прыёмы і сродкі выхавання, якія існавалі тысячагоддзямі, і ў кожнага народа за гэты перыяд сфарміраваліся свае добрыя традыцыі і своеасаблівыя звычаі. На гэты конт В. М. Навумчык лічыць, што «пакуль жывы народ, жывуць і яго духоўныя скарбы-звычаі, традыцыі, казкі, павучанні. У іх нямала павучальнага могуць знайсці і дзеці, і настаўнікі, і бацькі» [8, с. 160].

Музычнае выхаванне пачынаецца з самага ранняга дзяцінства. Першае знаёмства з музыкай, песняй дзіця атрымлівае ў сям'і, менавіта праз калыханкі, якія спявалі яму маці, бабуля, браты або сёстры. Дзеці розных краін і кантынентаў слухаюць розныя калыханкі і паданні, і ў будні, і ў святы вакол іх гучыць самая разнастайная музыка. Але, дзе б ні жылі іх бацькі, і які б яны не ўяўлялі народ, усе клапоцяцца пра маральнае і фізічнае здароўе сваіх дзетак і выхоўваюць у іх любоў да Радзімы, маці і працы, дабрыню, сумленнасць, павагу да старэйшых, справядлівасць, што заўсёды з'яўлялася асноўнымі пастулатамі народнай педагогікі.

У старажытныя часы вялікую ролю ў выхаванні дзяцей адыгрывала таксама і музычна-інструментальнае выканальніцтва, гульня на народных інструментах. Найбольш ярка і натуральна тэндэнцыі народнага фальклорнага музіцыравання выяўляліся ў беларускіх вёсках. Вясковыя дзеці з задавальненнем гулялі на самаробных дудачках, якія яны выраблялі з вербалозу, а таксама рабілі музычныя інструменты з саломы, гусінага пер'я, трыснягу і г. д.

Крыху пазней калектыўныя гульні дзяцей набываюць характар грамадскага з'явішча і адыгрываюць вялікую ролю ў сацыялізацыі чалавека. Беларускі этнограф і фалькларыст Е. Р. Раманаў сцвярджаў, што дзеці ў працэсе захаплення гульнёй са сваімі равеснікамі ў кожным выпадку рана і міжволі прывучаюцца суадносіць свае паводзіны з іх паводзінамі, што, у сваю чаргу, уплывае на ўсведамленне сваіх грамадскіх абавязкаў.

У цяперашні час калектыўнае музіцыраванне (гульня ў аркестры або ў ансамблі, удзел у музычна-тэатральных пастаноўках і г. д.) дапамагае вырашыць шматлікія псіхалагічныя праблемы, якія ўзнікаюць у дзяцей у працэсе зносін (сарамлівасць, нясмеласць і іншыя). Музычныя інструменты з'яўляюцца своеасаблівым сродкам навучання, а гульня на іх – гэта самы эфектыўны шлях развіцця музычнай самастойнасці, раскрыцця творчай ініцыятыўнасці і індывідуальнасці малодшых школьнікаў. Гульня на музычных інструментах выклікае радасць, захапленне ў навучэнцаў. Кожны з вучняў імкнецца праявіць індывідуальныя здольнасці і паспрабаваць свае сілы ў музычнай імправізацыі. Таму гэты від дзейнасці вельмі важны для агульнага музычнага і творчага развіцця дзіцяці.

Выкарыстанне беларускіх народных музычных інструментаў магчыма і пры правядзенні сучасных гульняў, што будзе спрыяць лепшаму іх прадстаўленню ў вывучэнні. Напрыклад, «Песенны святлафор», «Адгадай мелодыю», «Кошкі-мышкі», гульнявы дзіцячых карагод «Верабей» і іншыя. Дзякуючы выкарыстанню беларускіх народных музычных інструментаў гульні будуць больш цікавымі і захапляючымі, а таксама змогуць падкрэсліць нацыянальны каларыт.

З гульнёй звязана ўяўленне аб займальнасці, лёгкасці, задавальненні, магчымасці станоўчых зносін і развіцця вобразнага мыслення. Гульня непасрэдна звязана і з нацыянальным музычным інструментарыем народа. Музыка, танец, словы, тэатральныя дзействы (тэатр, святы і абрады, гульні), песні ў беларусаў насілі сінкрэтычнай характар. Непарыўнае спалучэнне розных відаў мастацтва ў адным творы дазваляе ўсебакова і разнастайна выкарыстоўваць беларускія гульні ў шматлікіх відах і формах работы на ўроках музыкі ў пачатковай школе.

У традыцыях народнай педагогікі беларусаў вялікае значэнне набылі сюжэтна-ролевыя гульні. Яны аб'ядноуваюць у сабе рысы драматызацыі, песеннасці, паэтычнага мастацтва з пластыкай і спартыўнасцю (купалле, вяселле, каляды, гуканне вясны, масленкі і іншыя). У сучаснай педагагічнай дзейнасці гэта можа адыграць станоўчую ролю ў навучанні малодшых школьнікаў. Засваенне прыёмаў любога з відаў дзейнасці патрабуе ад нас і засваення роляў у рамках гэтай дзейнасці. У музычнай сферы выразна вылучаюцца тры ролевыя пазіцыі: кампазітарская, выканальніцкая і слухацкая. Гэта дае велізарны прастор для творчасці як настаўніка, так і вучняў. Калі ўявіць сябе ў ролі кампазітара, то ёсць магчымасць расказаць пра задуму твора, гісторыю яго стварэння або адстаяць свой пункт гледжання на сэнс і характар музычных вобразаў з пазіцыі аўтара («Я – кампазітар»). Выканальніцкія і слухацкія ролі могуць мець практычнае напаўненне з музычным аналізам, дырыжыраваннем, гульнёй на музычных інструментах, спевамі ў такіх гульнях як «Мы – музычныя крытыкі», «Мы – журналісты» і г. д.

Такім чынам, увядзенне ў навучальны працэс розных відаў гульняў, у тым ліку музычных і народных, дае магчымасць:

- забяспечыць займальнасць практыкаванням і трэнінгу;
- стварыць спрыяльную атмасферу на ўроку;
- павысіць эмацыянальную і інтэлектуальную актыўнасць вучняў на ўроку;
- спрыяць устанаўленню сяброўскіх кантактаў паміж вучнямі;
- адчуць поспех у гульнёвым становішчы;
- павысіць увагу да працессу навучання;
- зняць напружанне ў калектыве;
- лепш засвоіць вучэбны матэрыял;
- развіць комплекс розных, у тым ліку і музычных, здольнасцяў;
- засвоіць неабходныя для музычнай дзейнасці ролі і т. д.

З аднага боку, вартасць і педагагічная каштоўнасць беларускай народнай музыкі і беларускіх народных гульняў у навучальным працэсе, перш за ўсё, вызначаецца тым, што яна «даступная ўсім без выключэння вучням, далучае кожнага да музычнага мастацтва, фарміруе яго светаадчуванне, разуменне прыгажосці і духу народнай культуры» [2, с. 15]. У той жа час, псіхолага-педагагічная навука сведчыць аб тым, што «псіхафізіялагічныя асаблівасці развіцця дзяцей найбольш адпавядаюць прыродзе традыцыйнага мастацтва, якому ўласцівы вобразнасць, рух, драматызацыя» [2, с. 24].

Такім чынам, традыцыі народнай педагогікі ўваходзяць у сучасную сістэму музычнага адукацыі і з'яўляюцца важнай і неабходнай крыніцай усяго музычн а-адукацыйнага працэсу ў Рэспубліцы Беларусь. Выкарыстанне ў музычным навучанні і выхаванні дзяцей гульняў з прымяненнем беларускіх народных гульняў, спеваў, танцаў, нацыянальных музычных інструментаў, элементаў святаў і абрадаў будзе спрыяць развіццю ў школьнікаў музычна-творчых здольнасцяў, непасрэднаму ўключэнню іх у актыўную музычна-выканальніцкую дзейнасць. Яно дапаможа раскрыць індывідуальнасць кожнага навучэнца, а таксама будзе спрыяць далучэнню яго да нацыянальнай музычнай культуры.

Выкарыстанне традыцый народнай педагогікі, народных гульняў, спеваў – гэта важная ўмова адраджэння нацыянальнай сістэмы адукацыі і беларускай культуры, бо менавіта яна з'яўляецца крыніцай педагагічных ідэй, а таксама дапаможнікам і рэзервам педагагічнай навукі, асабліва ў музычнай адукацыі.

Наш сучаснік М. П. Дрынеўскі піша, што: «народнае мастацтва не старэе ніколі. І людзі, закаханыя ў яго, аддадзеныя яму, таксама не ведаюць старасці. Больш таго, яны вечныя, як вечна і народнае мастацтва, якое жывяць Крыніцы любові і жыцця» [6, с. 7].

ЛІТАРАТУРА

1. Кавалёў, А. І., Яшчанка, В. М. Народная музычная творчасць (беларускія народныя песні). – Мінск : БДПУ, 2010. – 243 с.
2. Аляхновіч, А. М. Народная песня ў школе: дапам для настаўнікаў музыкі і спеваў, кл. кіраўнікоў, выхавальнікаў. – Мінск : Беларусь, 2004. – 171 с.: нот. іл.
3. Касцюкавец, Л. П. Беларускія народныя абрады. – Мінск : Беларусь, 1994. – 128 с.
4. Барташэвіч, Г. А. Ходзіць жораў па таку. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 64 с.: нот. іл.
5. Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь «Праграма выхавання дзяцей і навучэнцкай моладзі ў Рэспубліцы Беларусь». – Мн: Адукацыя і выхаванне, 2001. – 119 с.
6. Цітовіч, Г. І. ва ўспамінах сучаснікаў. Зборнік. – Мінск, 1970. – 64 с.
7. Народная культура Беларусі. Энцыкл. давед. / пад агул. рэд. В. С. Цітова; Маст. І. І. Бокі, У. М. Жук. – Мінск : БелЭн, 2002. – 432 с.
8. Наумчик, В. Н., Пазднико, М. А., Ступакевич, О. В. «Педагогический словарь». – Минск : «Адукацыя і выхаванне», 2006. – 280 с.
9. Королёва, Т. П. «10 лекций по методике музыкального воспитания». – Мінск : Бестпринт, 2005. – 56 с.

ДОЛГУШИНА М. Г.

(Российская Федерация, г. Вологда)

КОНЦЕРТЫ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ВОЛОГДЫ. К ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИЙ

Одной из типических черт жизни российской провинции является многофункциональность деятельности учреждений, так или иначе имеющих отношение к культуре и просвещению. Не обладая разветвленной специализированной сетью таких учреждений, провинциальные города делегируют свойственные им разнообразные функции немногочисленным имеющимся организациям.

Вышесказанное напрямую касается учебных заведений. В удалении от столиц они выполняют не только возложенные на них образовательные и воспитательные задачи. Неоценим их вклад в такие сферы жизни социума как наука, публицистика, литературное и художественное просвещение.

Особое место в этом ряду занимает музыкально-просветительская деятельность. Одним из широко рас-

пространенных и исторически устойчивых аспектов работы гимназий и училищ, а впоследствии – музыкальных классов, школ, училищ, факультетов – была и остается организация публичных концертов и музыкальных вечеров. Сведения об этих мероприятиях можно обнаружить в публикациях местной прессы, отдельные афиши и программы – в архивах учебных заведений и частных лиц.

Попытаемся на основе сохранившихся источников рассмотреть в исторической ретроспективе вклад учебных заведений в концертную жизнь Вологды.

Как известно, в традициях русской дворянской культуры XIX века музыкальное образование позиционировалось как существенный и необходимый компонент. Вологда в этом смысле не была исключением: педагогическое значение уроков пения и музыки считалось «весьма важным по благодетельному влиянию на нравственное и эстетическое развитие юношества» [3]. Пение и игра на музыкальных инструментах преподавались в обеих городских гимназиях – мужской классической и женской Мариинской. Сохранились сведения, что в 1859 году в программу мужской гимназии для желающих, «за самую незначительную цену» была введена музыка, а из учеников составлены оркестр и хор [2].

Вологжане имели возможность убедиться в «успешном ходе и прочном ускорении классов пения и музыки» на концерте, который был дан учащимися под руководством учителя пения М. Азлецкого и учителя музыки И. Веселовского 20 мая 1860 года. На нем присутствовала многочисленная публика, а сбор предназначался для помощи бедным ученикам и «на поддержание класса музыки». Среди прозвучавших произведений – русские песни в обработке П. М. Воротникова, хоры из опер «Вильгельм Телль» Дж. Россини и «Ломбардцы» Дж. Верди (оркестровое сопровождение последних было переложено для квартета И. Веселовским) [3].

В 1860–1880-х годах важную нишу в культурной жизни Вологды занимали выступления хора Духовной семинарии, сформированного из наиболее одаренных воспитанников преподавателем Д. Неклюдовым и исполнявшего концерты Д. С. Бортнянского, стихиры в переложении П. Григорьева, концерты и хоры Г. Львовского [Львова – ?], духовные гимны Войденова, Малашкина. Современников особенно восхищало пение объединенного хора, составленного из семинаристов и архиерейских певчих. «Вечером собранием семинарских и архиерейских певчих искусно исполнены гимны… Восторженные «ура» народа – все это было живым и ясным выражением общей непритворной радости. Трудно передать то впечатление, которое производил этот громадный хор, особенно при исполнении величальной песни «Тебе Бога хвалим». Особенный всеобщий восторг вызывала стройная песнь «Отцу небес благодаренье» [6].

Судя по газетным публикациям, всплеск концертной активности учебных заведений в XIX веке пришелся на его последнее пятнадцатилетие. Учащиеся мужской классической гимназии многократно принимали участие в общегородских и собственно гимназических торжественных мероприятиях, их силами устраивались концерты и музыкально-литературные вечера. Так, «Вологодские губернские ведомости» подробно описывают состоявшийся в декабре 1887 года литературно-музыкальный вечер, посвященный празднованию 50-летнего юбилея церкви гимназии. В нем принимали участие хор гимназистов под управлением Ф. В. Ростиславина, преподаватели, ученики и выпускники учебного заведения. Программу концерта составили сольные и ансамблевые произведения Ш. Гуно, Дж. Мейербера, Ф. Мендельсона, П. П. Булахова, С. И. Штуцмана, хор исполнял обработки народных песен, сочинения М. И. Глинки, В. И. Главача и Д. А. Агренёва-Славянского [4]. Среди наиболее ярких событий 1990-х годов – состоявшийся в июне 1899 года музыкальный вечер в честь 100-летнего юбилея А. С. Пушкина, на котором исполнялись сочинения М. И. Глинки, А. Г. Рубинштейна, А. Е. Варламова и другие [10].

На гимназических торжествах, помимо учеников и их родственников, как правило, присутствовали губернатор или его супруга (в зависимости от статуса мероприятия), вице-губернатор, «начальники отдельных учреждений», представители дворянства, иногда – также и духовенства. Например, число собравшихся на вечере, посвященном юбилею гимназической церкви, составило свыше 400 человек [4].

В течение последнего десятилетия XIX века несколько концертов с целью приобретения музыкальных инструментов и нот дали ученицы Мариинской женской гимназии [5]. В эти годы класс вокала в гимназии вел М. М. Зубов, получивший певческое образование в Италии и некоторое время служивший в оперной труппе в Петербурге. Традиция проведения гимназистками музыкальных вечеров продолжалась и в начале XX века: «Литературно-музыкальный вечер первой Мариинской жен[ской] гимназии устраиваемый ежегодно в залах дворянского собрания, принадлежит к числу наиболее популярных среди вологжан и наиболее посещаемых ими. Вся программа… была исполнена участвующими хорошо» – сообщает в декабре 1911 года «Вологодский листок объявлений» [8].

Музыкальные вечера проводились также силами учащихся Александровского реального училища, где преподавал известный в городе музыкант, председатель городского «Общества любителей музыкального и драматического искусств» П. Ю. Гефле.

В конце XIX столетия в Вологде начался процесс профессионализации обучения музыке: в 1891 году открылись классы пения под руководством С. А. Згоржельской и классы «музыки на фортепиано» под руководством А. А. Венской [7]. Однако подлинным началом систематического музыкального образования стало учреждение в 1919 году Народной музыкальной школы, впоследствии трансформировавшейся в музыкальный техникум, первый на севере России, а затем – в музыкальное училище. Сегодня это – Вологодский областной музыкальный колледж, недавно отметивший свое 95-летие.

Народная музыкальная школа была организована усилиями пианистки Л. В. Сокальской, скрипача И. Г. Гинецинского и виолончелиста А. Е. Гейльперина – музыкантов из Петербурга и Москвы, попавших в Вологду по стечению жизненных обстоятельств. Они смогли объединить вокруг себя местных музыкантов, многие из которых вошли в число преподавателей.

Контингент учащихся Народной музыкальной школы и, в дальнейшем, техникума в 1920-е годы составляли ученики школ, служащие, представители ин-

теллигенции, бойцы и командиры Красной армии. Все они активно включились в концертную жизнь и с успехом выступали на митингах-концертах, в госпиталях и на сборных пунктах Красной Армии.

Чрезвычайно велик вклад этого учебного заведения в культуру Вологды 1930-х годов. Его отчетные концерты становились событием городского уровня. По сведениям Э. А. Кирилловой, коллективы и солисты музыкального училища ежегодно проводили до ста концертов в районах области, на предприятиях, в воинских частях, были непременными участниками городских и областных торжественных мероприятий [9, с. 24].

Солистами и коллективами училища исполнялась не только инструментальная и вокальная музыка, но также и оперы. Судя по сохранившимся афишам, в 1935 году на сцене Дома Революции была поставлена «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, в 1936 – «Русалка» А. С. Даргомыжского. В июне 1939 года со сцены областного драматического театра прозвучали сразу две оперы: «Служанка-госпожа» Дж. Б. Перголези в исполнении студентов училища и «Гуси-лебеди» Ю. Л. Вейсберг в исполнении учащихся детской музыкальной школы.

Развернутую рецензию на премьеру «Царской невесты» опубликовала областная газета «Красный север». Были особо отмечены слаженное звучание оркестра и работа преподавателя оперного класса профессора Ленинградской консерватории Д. М. Мусиной, которая «своей постановкой показала, что студенты техникума, рабочие и колхозники, первый раз выступающие на сцене в большой вещи, могут дать образцы работы хорошего качества» [1].

В 1923 году губернским отделом народного образования были поставлены серьезные задачи перед учителями музыки общеобразовательных школ, а при Музыкальном техникуме открыты инструкторско-педагогическое отделение и краткосрочные курсы преподавателей пения. На их базе в 1947 году в Вологде было открыто музыкально-педагогическое училище, на каждом курсе которого училось около 30 человек, а выпускников распределяли на работу по всему Советскому Союзу. По воспоминаниям бывших преподавателей и студентов этого учебного заведения, в 1950–1960-е годы концерты музыкально-педагогического училища по масштабу и сложности не уступали концертам музыкального училища. Оркестр народных инструментов состоял более чем из 100 исполнителей, ансамбль баянов – более чем из 50 музыкантов. Прекрасно была поставлена вокально-хоровая работа: славились хор, вокальные ансамбли и солисты. Все они принимали участие в торжественных городских мероприятиях: выступали в Драматическом театре, Доме культуры железнодорожников, областной филармонии[1].

Областная филармония (ныне – Вологодская государственная областная филармония имени В. А. Гаврилина) существует с 1944 года. Однако примерно до середины 1960-х годов публичные концерты учебных заведений также вызывали широкий слушательский интерес и составляли важную часть культурной жизни города.

Традицию публичных концертных выступлений сегодня поддерживают учащиеся Вологодского областного музыкального колледжа и открывшегося в 1977 году музыкально-педагогического отделения (до 2013 года – факультета) Вологодского государственного педагогического университета (ныне – Вологодского государственного университета). Преемник музыкально-педагогического училища – музыкальное отделение педагогического колледжа – в наши дни, к сожалению, постепенно угасает.

Наиболее яркими событиями продолжают оставаться отчетные концерты учебных заведений; кроме того, в течение года устраиваются вечера хоровой, вокальной и инструментальной музыки, фольклорные концерты. Но все же в наши дни подобные мероприятия не имеют столь высокого, как в прошлом, статуса и широкого общественного резонанса. Их публика – это, прежде всего, родители и знакомые учащихся, а также выпускники. Исключение составляют лишь форумы отделения этномузыкологии университета – признанного областного центра по изучению и сохранению традиционной народной культуры, и спектакли Детского музыкального театра, основанного в 1991 году и поставившего своей целью создание силами школьников постановок высокого профессионального уровня.

Сохраняя просветительскую, коммуникативную и рекреационную направленность, концерты учебных заведений в советский и постсоветский периоды утратили свойственную им в XIX – начале XX века благотворительную функцию, понимаемую как сбор средств на какие-либо благородные цели. В современных условиях, когда благотворительность такого рода возвращается в общественную жизнь, это связано не только с понижением интереса слушателей к академической музыке, но и с непроработанностью нормативно-правовой базы. Однако благотворительными вполне можно считать студенческие концерты в учреждениях, не имеющих финансовой возможности пригласить к себе профессиональных артистов: в детских домах, домах престарелых и т. п.

С другой стороны, с появлением в начале XX столетия профессиональных музыкальных учебных заведений их концерты приобрели не свойственную им ранее обучающую роль. Общеизвестно, что концертно-сценическая практика, даже при небольшом стечении слушателей, является необходимой частью воспитания будущего музыканта.

Еще одна новая функция концертов учебных заведений – профориентационная. Не секрет, что многие учащиеся пришли в музыкальные школы, училища, вузы после посещения организованных ими концертов либо иных публичных мероприятий. В наступившем веке музыкально-просветительская работа вкупе с участием в фестивалях и конкурсах стали важнейшими имиджевыми моментами, значительно укрепляющими позиции любого учебного заведения – от школы искусств до университета или консерватории.

Разумеется, ни одно из учебных заведений не способно, да и в принципе не должно, соперничать с профессиональными исполнительскими коллективами и со специализированными концертными организациями. Свое особое место в музыкальной жизни города и «выход» на широкие круги слушателей учебные заведения Вологды нашли благодаря сотрудничеству с другими учреждениями культуры, прежде всего с музеями (об-

[1] Благодарю за предоставленную информацию И. А. Шорохову.

ластная Картинная галерея, городской «Музей забытых вещей» и др.) и библиотеками. Такие концерты являются регулярными и привлекают большое количество посетителей.

Таким образом, концерты учебных заведений были и остаются существенной частью музыкальной жизни Вологды. Традиция публичных выступлений учащихся видоизменялась с течением времени, модифицировалась в зависимости от социально-политической ситуации, но не прерывалась никогда. Это еще раз подтверждает способность учебных заведений становиться своеобразными просветительскими центрами, что особенно актуально для процветания культуры небольших провинциальных городов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болотова Н., Логинов Н. «Царская невеста» (в постановке музыкального техникума) // Красный Север. 1935. – № 127. 3 июня.
2. Вологодские губернские ведомости. 1859. – № 49. 5 декабря.
3. Вологодские губернские ведомости. 1860. – № 31. 30 июля.
4. Вологодские губернские ведомости. 1887. – № 50. 11 декабря.
5. Вологодские губернские ведомости. 1892. – № 50. 11 декабря.
6. Вологодские епархиальные ведомости. 1883. – № 43. 15 марта.
7. Вологодский листок объявлений. 1891. – № 27. 4 сентября.
8. Вологодский листок объявлений. 1911. – № 322. 29 ноября.
9. Кириллова Э. А. Вологодский музыкальный колледж. Вологда: б. и., 2008. 304 с.
10. Северный край. 1899. – № 171. 2 июня.

Ковалев А. И.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

Арашкович А. И.

(Рэспубліка Беларусь, г. Борисов)

СТРУКТУРА ДВИГАТЕЛЬНОГО НАВЫКА В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Обучение игре на любом музыкальном инструменте также представляет собой процесс формирования, усвоения и применения в исполнительской деятельности различных умений и навыков, таких как чтение нот с листа, использование педали, навык игры в быстрых темпах и многих других.

Что же представляет собой понятие «навык»? Навыки – это автоматизированные компоненты сознательного действия человека, которые вырабатываются в процессе многократного его выполнения. Навык возникает как сознательно автоматизируемое действие и затем функционирует как автоматизированный способ его выполнения. То, что данное действие стало навыком, означает, что индивид в результате упражнений и различных тренингов приобрел возможность осуществлять данную операцию на уровне подсознания и непроизвольного внимания [6, с. 322].

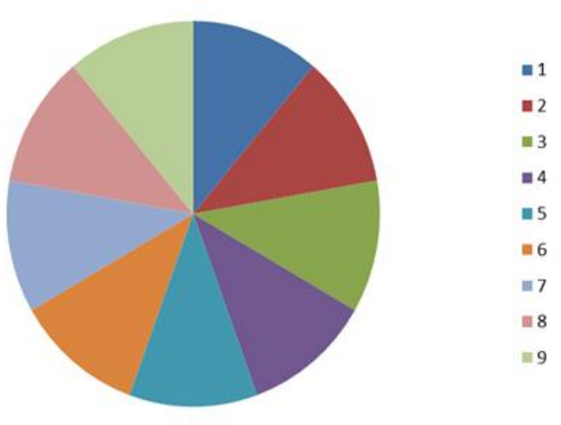
Различают перцептивные, интеллектуальные и двигательные навыки. Перцептивный навык – автоматизированное чувственное отражение свойств и характеристик хорошо знакомого, неоднократно воспринимавшегося ранее предмета. Интеллектуальный навык – автоматизированный приём, способ или алгоритм решения встречавшейся ранее задачи [1, с. 94].

Двигательный навык – это в достаточной степени автоматизированное воздействие человека на внешний объект с помощью неоднократно выполнявшихся ранее движений с целью его преобразования. Иначе говоря, это способность к выполнению некоего движения, сформированная в процессе обучения, тренинга, которое осуществляется без участия сознательного контроля. Двигательные навыки регулируются навыками перцептивными и интеллектуальными на основе автоматизированного отражения предмета, условий и порядка осуществления актов воздействия на реальные объекты [3, с. 156]. Восприятие движения на стадии автоматизации становится более обобщённым по форме и свёрнутым во времени. На стадии тренировки, которая следует за стадией автоматизации, происходит увязывание элементов движения между собой и выстраивается система их актуальной координации. Процесс формирования двигательного навыка завершается его стандартизацией (когда выполняемое действие принимает постоянную форму) и стабилизацией, при которой движение обретает устойчивость по отношению к внешним и внутренним проявлениям [8].

Двигательный навык характеризуется различными параметрами, определяющими продуктивность и качество его выполнения. Данные параметры, по сути своей, представляют свойства или качества, которые в совокупности образуют структуру двигательного навыка и показывают степень или уровень его сформированности.

Диаграмма 1

Структура двигательного навыка



Проанализируем диаграмму № 1, где:

1 – устойчивость.

2 – свойство положительного переноса.

3 – степень соответствия поставленной цели.

4 – уровень интериоризации.

5 – объём и степень распределения внимания.

6 – энергоэкономичность выполняемых движений.

7 – точность, скорость (ловкость) выполнения движений.

8 – уровень (или степень) автоматизации.

9 – направленность.

Рассмотрим более детально представленные свойства или качества двигательного навыка, которые в целостности образуют его структуру и характеризуют уровень или степень его сформированности.

1. Одним из основных, определяющих уровень или степень сфомированности двигательного навыка является такое его качество, как **устойчивость**. Устойчивость навыка – это такое его состояние, при котором он «не забывается» со временем и обретает свойство длительной двигательной «памяти». Устойчивость двигательного навыка, согласно утверждению Г. М. Цыпина, обеспечивается благодаря тому, что у учащегося образуются и налаживаются «необходимые психофизиологические (нейродинамические) связи» между внешним и внутренним планом действий личности [9, с. 117]. Данное положение ещё раз подтверждает мысль о том, что двигательный навык материализуется в движении, управляется сферой подсознания личности и детерминируется сознательно поставленной целью.

2. **Свойство положительного переноса** двигательного навыка на другие движения или двигательные операции. Данное качество придаёт формируемому двигательному навыку черты универсальности. Также сформированный и в достаточной степени автоматизированный двигательный навык становится платформой или основой для развития других двигательных навыков, цепочки движений [1, с. 158].

3. Следующее свойство двигательного навыка является специфическим для музыкальной инструментально-исполнительской деятельности. Это свойство или качество определяется как **степень соответствия** двигательного навыка поставленной цели, в нашем случае – художественно-образному замыслу исполняемой музыки, её характеру и содержанию. Данное качество двигательного навыка коррелирует с ранее сформулированном положением о том, что характер и способы двигательных операций и движений музыканта-исполнителя, прежде всего, детерминируются характером и содержанием исполняемой музыки. Т.е. толчком или импульсом к выполнению движений является мысль, художественная идея, заложенная в музыкальном произведении, а логика развития музыки определяет характер выполнения различных двигательных операций [5].

4. **Уровень интериоризации** сформированного двигательного навыка показывает, какие его элементы перешли во внутренний план действий личности, а какие находятся под контролем сознания и произвольного внимания. По существу, уровень интриоризации – это параметр, который определяет, насколько навык автоматизировался, в какой степени контроль за его выполнением осуществляется на уровне сознания или подсознания, произвольного или непроизвольного внимания, какие его элементы прочно закрепились в закромах долговременной двигательной памяти. Иначе говоря, уровень интериоризации позволяет определить, насколько выполнение навыка зависит от внешней (произвольного внимания, сознания и памяти) и внутренней (непроизвольного или периферийного внимания, сферы подсознания, долговременной двигательной памяти) регуляции. Таким образом, уровень интериоризации – это, фактически, уровень осознанности выполнения двигательного навыка [4].

5. **Объём и степень распределения внимания** – параметр двигательного навыка, определяющий способность личности к симультанному схватыванию отдельных составных элементов движения (цепочки движений) или способность одновременно контролировать выполнение различных действий, процессов и операций. Произвольное внимание концентрируется на достижении наиболее общей или основной цели или задачи. Непроизвольное внимание сосредоточено на решении задач частного характера, имеющих чисто прикладное или функциональное назначение. Косвенно, на подсознательном уровне оно контролирует выполнение, преимущественно, автоматизированных действий и движений. Сферой периферийного внимания является постоянное сопровождение процесса, начиная с неосознаваемой установки к действию и заканчивая непосредственным его выполнением.

Таким образом, объём внимания увеличивается за счёт распределения различных её видов на выполнение, контроль, согласование и координацию разнообразных видов деятельности, осуществляемых в синкретичной целостности последовательно протекающего процесса.

6. **Энергоэкономичность выполняемых движений** – параметр, который показывает наличие в двигательном навыке «лишних» движений, мешающих или затрудняющих качественное его выполнение. Данное качество или свойство придаёт двигательному навыку такие характеристики, как свобода, естественность, природосообразность и точность выполнения движений. Сокращение энергетических затрат при выполнении двигательного навыка позволяет осуществлять его, говоря образным языком, «малыми силами», на основе чего у музыканта-исполнителя вырабатывается такое качество, как выносливость его исполнительского двигательного аппарата [5].

Энергоэкономичность в музыкально-инструментальной исполнительской практике – это устранение чего-то лишнего, мешающего или затрудняющего выполнению двигательных (моторно-мышечных) операций и психических (сознание, мышление, внимание, память) процессов, происходящих в структуре личности. Совершенствование техники игры на инструменте или, собственно, двигательных навыков, по мнению Е. М. Тимакина, «заключается как в приобретении необходимых, так и в избавлении от лишних движений» [7, с. 89]. Энергоэкономичность выполнения движений, прежде всего, предусматривает свободу и естественность работы двигательного аппарата.

7. **Точность, скорость, ловкость выполнения движений** – определяют качество выполнения двигательного навыка, его эффективность и результативность, степень соответствия поставленной цели. Скорость, точность и ловкость выполнения различных движений – это, по мнению Г. М. Цыпина, врождённая психофизиологическая особенность организма [10, с. 123]. То есть, как утверждает учёный, это способность не только быстро двигаться (физиологическая составляющая), но и быстро думать, мыслить (психологическая составляющая). Данное качество обеспечивает энергоэкономичность и выносливость работы двигательного аппарата музыканта-исполнителя, которую, в чём-то, можно сравнить с забегом на марафонскую дистанцию (музыканты, чтобы достигнуть желаемых результатов, нередко про-

водят за инструментом много часов подряд). Исходя их этого, при формировании и развитии у учащегося двигательных навыков следует обращать внимание на следующую закономерность: работу двигательного аппарата необходимо чередовать с моментами релаксации, отдыха или расслабления. Например, опускание пальца на клавишу – это рабочий момент. Последующее поднятие кисти вверх над клавиатурой с одновременным опусканием расслабленных пальцев – это момент отдыха.

8. **Уровень (или степень) автоматизации** – это параметр, определяющий степень осознанности выполнения двигательного навыка, его отдельных звеньев или элементов. При достаточном уровне автоматизации двигательного навыка (считается, что навык не может полностью или абсолютно быть автоматизирован, а только отдельные его элементы) отпадает необходимость в постоянном контроле за его выполнением со стороны внимания и сознания, мышления и памяти.

9. **Направленность** – параметр двигательного навыка, определяющий степень преобладания полезных действий и движений в его структуре. Данный параметр также тесно коррелирует с таким качеством, как соответствие двигательного навыка поставленной цели или задаче, которую в нашем случае представляет художественно-образная составляющая исполняемой музыки.

Завершая анализ диаграммы № 1, следует обратить внимание на следующую закономерность. Несмотря на то, что диаграмма разбита на равновеликие сектора, в структуре формируемого двигательного навыка, который всегда носит индивидуальный характер, могут преобладать те или иные качества или свойства. Это – первое. Вторая закономерность проявляется в том, что все свойства или качества двигательного навыка, представленные на диаграмме № 1, находятся в тесной взаимосвязи, взаимообусловлены друг с другом, что, в принципе, и позволило нам объединить их в общую структуру. Так, возьмём, например, такое наиболее общее и характерное свойство двигательного навыка, как устойчивость. Данный параметр двигательного навыка тесно коррелирует с другими его показателями. Например, уровень интериоризации, объём и степень распределения внимания указывают, насколько процесс выполнения двигательного навыка подвержено контролю со стороны сознания. А чем менее выполнение навыка контролируется сознанием, тем более он автоматизирован и, соответственно, устойчиво и надолго закрепляется в закромах долговременной памяти. Устойчивость прямо пропорционально зависит от энергоэкономичности выполнения движений: чем меньше затрат, времени и энергии затрачивается на выполнение двигательного навыка, тем более прочно он закрепляется в памяти как синкретичный комплекс неразрывно взаимосвязанных действий и операций. Параметр «точность, скорость, ловкость выполнения движений» также тесно коррелирует с устойчивостью: чем быстрее и точнее выполняется двигательный навык, тем более он становится компактным, целостным и, соответственно, устойчив во времени. Показатель «уровень (или степень) автоматизации» указывает на то, что бульшая часть двигательного навыка (его элементов) автоматизирована, и в бульшей степени контролируется сферой подсознания, чем сознания. А, как известно, сфера подсознания – это то, что приобретено личностью в процессе накопления длительного опыта и имеет «крепкую память» [5]. Соответственно, параметр «уровень или степень автоматизации двигательного навыка» весьма показательно отражает такое его качество, как устойчивость. Параметр «направленность» двигательного навыка отражает профессионально ориентированную или специализированную деятельность, в которой он используется. Следовательно, чем чаще данный двигательный навык используется в профессиональной деятельности, тем быстрее и прочнее он усваивается, автоматизируется и, соответственно, становится более устойчивым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айсмонтас, Б. Б. Педагогическая психология: Схемы и тесты / Б. Б. Айсмонтас. – М. : Владос – Пресс, 2002. – 208 с.
2. Берштейн, Н. А. О построении движений и их систематизации по неврофизиологическому признаку / Н. А. Берштейн. – М. : Медгиз, 6-я типография треста «Полиграфкнига», 1947. – 255 с.
3. Бим-Бад, Б. М. Педагогический энциклопедический словарь / Б. М. Бим-Бад. – М. : Издатель Мокеев, 2002. – 576с.
4. Павлов, И. П. Полн. собр. соч. 2-е изд., доп., т. III, кн. 2. М. / И. П. Павлов. – Л., 1951. – С. 324–326.
5. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов / В. И. Петрушин. – 2-е изд. – М. : Академический Проект; Трикста, 2008. – 400с.
6. Рубинштейн, С. Л. Основы психологии в 2т. / С. Л. Рубинштейн. – М. : Педагог, 1989. – 485с.
7. Тимакин, Е. М. Воспитание пианиста: Метод. пособие. – Изд. 3-е. / Е. М. Тимакин. – М. : Сов. композитор, 1999. – 144 с.
8. Физиология человека: учебно-методическое пособие / под ред. В. М. Смирнова. – М. : Медицина, 2002. – 608 с.
9. Цыпин, Г. М. Исполнитель и техника: Учеб. пособие для студентов муз.-пед. фак. и отд-ний сред. и высш. пед. учеб. заведений / Г. М. Цыпин – М. : Академия, 1999. – 183с.
10. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 174 с.

Копытько Н. А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

КАМЕРНАЯ СОЛЬНАЯ КАНТАТА. К ПРОБЛЕМЕ ДЕФИНИЦИИ

Камерная кантата[1] принадлежит к уникальным феноменам мирового музыкального искусства, обладающим неисчерпаемым художественным потенциалом. На протяжении столетий она обнаруживает удивительную жизнеспособность: при константности основополагающих принципов поэтики камерная кантата оказывается бесконечно вариабельна в своих конкретных эстетико-стилевых воплощениях и востребована в творчестве композиторов разных стран и эпох.

Между тем роль этого жанра в истории музыки остается не в полной мере осмысленной и в целом недооцененной, вследствие чего ярчайший ренессанс традиции камерной кантаты, наблюдаемый в ряде европейских стран в XX веке, пока еще остается за пределами научного осознания. Не в последнюю очередь это объясняется отсутствием универсальной жанровой концепции, позволяющей охватить и соотнести разные, в том

[1] Термины «камерная кантата» и «камерная сольная кантата» понимаются нами как синонимичные.

числе и несопоставимые на первый взгляд сочинения, принадлежащие авторам различных музыкально-стилевых эпох и национальных композиторских школ. Сложность создания подобной концепции обусловлена самой природой камерной кантаты, минимально детерминированной с точки зрения образно-содержательных и формально-композиционных характеристик, находящейся в вечном становлении не только в масштабе своего четырехсотлетнего существования, но и в пределах одной историко-стилевой эпохи.

На сегодняшний день круг научной литературы о жанре кантаты в целом достаточно широк. Однако камерная (сольная) кантата как *целостное* и самостоятельное художественное явление, обладающее индивидуальной поэтикой и огромным историческим опытом, все еще остается на периферии исследовательского интереса: подчеркнем, что многочисленные исследования музыкологов всего мира, посвященные cantata da camera, ограничиваются лишь «золотым веком» ее существования. Однако понимание камерной кантаты как жанра, исчерпавшего себя эпохой Барокко, является, по нашему глубокому убеждению, принципиально неверным. Именно в результате подобной установки в мировой музыкальной науке так и не было сформировано *единого методологического подхода* к рассмотрению камерной сольной кантаты как *непреходящего художественного феномена*, актуальность которого в композиторском творчестве XX – начала XXI веков не подлежит сомнению. До сих пор не был создано целостной работы, в которой была бы раскрыта эстетико-культурная роль камерной кантаты в истории европейской и мировой музыки и очерчивался бы *весь* пройденный ею исторический путь – от XVII до начала XXI столетия. Соответственно, на сегодняшний день остаются неразработанными целый ряд вопросов, касающихся терминологической и жанровой идентификации камерной кантаты в контексте ее четырехсотлетнего существования. Их разрешение представляется нам тем более важным, что именно cantata da camera – камерная (сольная) кантата, репрезентирует сегодня облик кантаты как таковой *в ее изначальном понимании*.

Соответствующий камерной кантате метод композиторского мышления формируется в музыкальном искусстве западноевропейского ареала на рубеже XVI–XVII веков параллельно с кристаллизацией художественных закономерностей новой эстетико-стилевой эпохи. Собственно термин «кантата» (ит. cantata от cantare – «петь») вошел в широкий обиход благодаря публикации сборника итальянского композитора Алессандро Гранди «Cantade et arie a voce sola», первое издание которого считается утраченным: этот сборник известен сегодня по второму изданию 1620 года. Именно А. Гранди впервые использовал слово «кантата» в музыкальной публикации. Появление жанра кантаты в европейской музыке неразрывно связано с эстетико-стилевыми процессами в музыкальном искусстве, происходившими в переходный период от эпохи Возрождения к эпохе Барокко: становлением концертирующего стиля и свойственного ему принципа темброво-фактурной дифференциации, возникновением контрастно-составных форм, утверждением практики basso continuo и культивированием *монодии*, возникшей как подражание античному сольному пению в сопровождении лиры или кифары и отразившей стремление композиторов к максимально выразительному – драматическому – интонированию текста, повлиявшему на становление музыкально-театральных жанров эпохи Барокко.

Многосоставные художественно-культурные процессы, сформировавшие камерно-кантатный тип музицирования в западноевропейской музыке гораздо раньше повсеместного распространения итальянского термина «кантата», обеспечили в дальнейшем органичную ассимиляцию формы итальянской cantata da camera и соответствующего ей жанрового определения в композиторском творчестве ряда европейских стран. При этом кантате как художественно-эстетическому феномену оказалась изначально присуща *терминологическая вариабельность*: и на раннем этапе существования жанра, и впоследствии камерно-кантатные по своей сути сочинения *далеко не всегда обозначались соответствующим жанровым термином*.

С течением времени ви́дение и восприятие кантаты как жанра весьма значительно трансформировалось, в соответствии с чем *расширяется семантическое поле определения «кантата»*, которое насыщается новыми смыслами и получает иную трактовку. В сущности же, к концу XVIII столетия от первоначального жанра, сформировавшегося в эпоху Барокко, и зафиксированного определением «кантата», или «камерная кантата» («cantata da (per) camera») в итальянских, французских и английских изданиях XVII – начала XVIII века, отпочковался *новый*, движимый иными эстетическими установками. По словам Малкольма Бойда, «наиболее заметным изменением, затронувшим кантату в этот период, стало превращение ее из произведения для сольного или нескольких сольных голосов, иногда с хором, в произведение для хора с оркестром» [2, с. 717]. Исследователь комментирует это высказывание следующим образом: «Сам *термин теряет свой изначальный смысл* <…> С гайдновских времен он предназначается почти исключительно *для хоровых композиций с оркестром*, обычно включающих партии сольных голосов. В этом смысле не всегда легко провести разделительную черту между кантатой и светской ораторией; разве что кантата, как правило, короче» (курсивы наши – Н. К.) [2, с. 717].

На рубеже XVIII–XIX столетий становится очевидной *расширительность трактовки* и недостаточная понятийная очерченность термина «кантата». Он применяется как к сольным вокальным произведениям балладного типа, так и для обозначения сочинений, написанных для хора и оркестра. Наиболее вероятным тому объяснением может быть универсальность самого понятия «cantata», означающего по сути «то, что поется» и теоретически применимого к любому вокальному произведению. Следовательно, за многовековой период своего существования термин «кантата», зафиксировав появление сочинений определенного типа, распространялся на самые различные, нередко – *диаметрально противоположные по своей эстетике и поэтике произведения*. Сегодня этим термином объединены разные по составу и количеству исполнителей одночастные и многочастные произведения, как вокально-инструментальные, так и для хора a cappella. Многочисленные разновидности кантаты, исторически сформировавшиеся в музыкальной практике, сложно перечислить. Приведем лишь некоторые из них: камерная кантата для солирующего го-

лоса (голосов) и камерного оркестра (ансамбля), кантата для солирующего голоса (голосов) и симфонического оркестра, кантата для хора a cappella, кантата для хора, солистов и симфонического оркестра и т. д.

Подчеркнем, что любое из определений кантаты, в котором был бы более конкретно зафиксирован исполнительский состав и композиционные особенности жанра, *не может претендовать на историко-стилевую универсальность*. Наиболее всеобъемлющей, при всей ее лаконичности, нам представляется формулировка, данная в «The New Grove Dictionary of Music and Musicians»: «кантата – сочинение для одного или более голосов с инструментальным сопровождением» [2, с. 694], которая не только охватывает почти все возможные акустические и стилистические воплощения кантаты (за исключением кантатной разновидности для хора a cappella), но и фиксирует своеобразным «методом умолчания» композиционную индетерминированность жанра.

Под определением «камерная кантата» мы подразумеваем сочинения для солирующего голоса / голосов и камерного ансамбля / оркестра. Однако буквальное несовпадение ряда произведений с обозначенным исполнительским составом вовсе не исключает их принадлежность к камерно-кантатной традиции, если это не противоречит *эстетической идее* камерной кантаты. В подобных произведениях возможно участие камерного хора / ансамбля, но обязательно во второстепенной драматургической роли, и даже использование расширенного оркестрового состава – при условии *камерности* его трактовки. При этом не только количество задействованных исполнителей, но и временны́е масштабы камерных кантат XVII – начала XXI столетий могут быть весьма различными. В качестве определяющих камерно-кантатный метод мышления эстетических параметров, или принципов художественного мышления, назовем те, которые являются константными на всем протяжении существования камерной кантаты, а именно – *акустический* и *драматургический*. Акустический параметр идентификации камерной кантаты реализуется в *приоритете сольного начала* на фоне комплементарности, а порой и взаимопроникновения вокального и инструментального рядов. Драматургический параметр проявляется на *композиционном* (в широком смысле слова) и *фабульно-сюжетном уровнях*. На композиционном уровне камерная кантата непременно обладает развернутой, сложной драматургией, выраженной либо противопоставлением отдельных частей, либо чередованием контрастных по типу изложения разделов, либо (сегодня) – объединением этих составляющих в единовременной полифонической и полипространственной вертикали. Проявление драматургического принципа на фабульном уровне связано с отсутствием ярко развитой интриги: интровертная направленность камерной кантаты обусловливает сюжетную фрагментарность, а также условность персонификации. Имманентный драматургический принцип камерной кантаты, сохраняясь от эпохи Барокко до наших дней, органично сочетается с бесконечным многообразием музыкальных форм. В свою очередь основополагающая акустическая идея камерной кантаты, предполагая неисчерпаемое богатство тембровых решений, находит в музыке современности самый непосредственный отклик.

Следует подчеркнуть, что термин «камерная кантата» является для нас не столько определением одной из многочисленных разновидностей кантатного жанра (хотя фактически он и совпадает с жанровой дефиницией), сколько выступает в роли сущностного понятия, своего рода *художественной универсалии*, фиксирующей эстетико-акустическую специфику широкого круга произведений при вариантности их жанровых обозначений (авторских, редакторских, исследовательских) в контексте четырехсотлетнего существования камерной кантаты.

Терминологически зафиксировать рассматриваемый нами вид сочинений представляется тем более важным, что в мировой музыкальной науке пока еще не сложилось единого мнения на этот счет, так как не был разработан *универсальный классификационный подход* к разграничению огромного количества кантатных разновидностей. Встречающиеся в современной музыковедческой литературе обозначения (такие как «сольная кантата», «сольная лирическая кантата», «лирическая кантата», «маленькая кантата» и др.) оказываются далеко не всегда синонимичными по отношению к собственно *камерной* кантате. Так, например, по сложившейся в европейском музыковедении традиции, камерные кантаты эпохи Барокко принято также обозначать термином «сольная кантата»: в данном случае определение «сольная кантата» суть «камерная кантата». Однако, если *камерную* кантату (в нашем понимании) всегда можно назвать *сольной*, то *сольную* (особенно в музыке XIX и XX веков) не всегда можно обозначить как *камерную,* так как подобные произведения могут быть написаны, например, для солирующего голоса и большого симфонического оркестра. Соответственно и *маленькая* кантата может быть как *сольной*, так и хоровой и т. д.

Проблема *жанровой идентификации* камерной (сольной) кантаты как художественного феномена представляется нам наиболее острой и полемичной. В силу того, что жанр неизбежно требует историко-стилевой детализации, возможность вместить камерную кантату, обладающую четырехсотлетней исторической памятью, в строгие жанровые рамки оказывается иллюзорной. Нельзя не согласиться в этой связи с мнением М. Михайлова: рассуждая о сущности категории «жанр» в музыкознании, исследователь вплотную подходит к проблеме несостоятельности понятия «жанра вообще» в широком историческом контексте, так как оно предполагает детерминированность – хотя бы минимальную – содержания и формы. По словам М. Михайлова, которые можно отнести и к камерной кантате, «сущность подобного рода жанров заключается не во внешних содержательных и формальных признаках, а в каких-то более *глубоких, внутренних, образно-эстетических предпосылках*» (курсив наш – Н. К.) [1, с. 88].

Новейшие научные разработки, связанные с проблемой жанра, свидетельствуют о тенденции выработать более универсальный и, соответственно, *более свободный подход* к трактовке данной категории. Важнейшей наработкой современного музыковедения является понимание двойственной онтологической природы жанра, неразрывной взаимосвязи его динамической и статической сущностей, что, на наш взгляд, прямо следует из констатации *двух ипостасей жанра* – *идеальной* (эстетическая идея, *прообраз*) и *материальной* (конкретное сочинение).

Динамическая трактовка категории жанра, в конечном итоге *выступающего реализацией некоего ментального мировоззренческого архетипа его создателей*, привела нас к пониманию камерной кантаты не только как жанра, но и как определенного *образа художественного мышления*. Введение данной категории направлено на эстетико-философское осмысление камерной кантаты как уникального творческого феномена. В связи с этим главным критерием идентификации камерной кантаты в музыкальном искусстве и композиторской практике последних четырех столетий следует считать ее *эстетическую идею*, предопределяющую облик и качественные характеристики жанра в каждую из историко-стилевых эпох.

Таким образом, понятие «образ художественного мышления» охватывает как процессуальный аспект – *метод* и составляющие его *принципы* композиторского мышления, так и конечную материализацию процесса мышления – акустический *облик* сочинения. При этом под *камерно-кантатным методом мышления* подразумевается определенная творческая и ментальная установка композитора, обнаруживающая себя в *закономерностях акустической и драматургической организации* музыкального материала сочинений, а именно – в определенных *камерно-кантатных принципах мышления*. Следовательно, словосочетание «*камерная кантата*» оказывается глубже, чем жанровый термин как таковой, так как оно обозначает определенный *метод художественного мышления*, сформировавший индивидуальный облик конкретного жанра. И если выражающие *эстетическую идею* камерной кантаты *акустический* и *драматургический* параметры остаются неизменными на протяжении всего времени существования жанра, то *способ выражения* этого образа мышления, его содержательные и структурные характеристики, оказывается максимально мобилен как в контексте стиля отдельной эпохи, так и авторского стиля, что особенно наглядно иллюстрирует XX век. Поэтому, рассматривая камерную кантату как *художественную идею*, получившую различные оформления в зависимости от исторических и географических координат композиторского творчества, принципиально верным представляется объединить понятием «камерная кантата» *весь круг сочинений, соответствующих ее акустико-драматургическому инварианту.* Особенно важным подобный подход представляется по отношению к сочинениям минувшего и начала нынешнего столетия, поскольку именно *терминологически-понятийный аппарат стал главным препятствием к осмыслению масштабов ренессанса камерной кантаты в XX – начале XXI столетия*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование. – Л. : Музыка, 1981.– 264 с.

2. Cantata // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 20 vol. / ed. S. Sadie. – London; Washington, 1980. – Vol. 3. – P. 695–718.

Морарь М. М.
(Республика Молдова, г. Бэлць)

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ

Основная задача музыкальных занятий в средней в школе – воспитание не музыканта, а культурно образованного человека. Место музыкального воспитания среди других школьных дисциплин определяется следующими основными положениями:

⇒ Музыка сама по себе представляет ценность; она значима вне зависимости от того, нравится она нам или нет;

⇒ Музыка – это искусство, властно прокладывающее путь к сердцу и уму человека, вольно или невольно воздействуя на его подсознание;

⇒ Музыка многофункциональна, она имеет множество аспектов: познавательный, воспитательный, интеллектуальный, рациональный, волевой, чувственный, эстетический, философский, духовный, этико-моральный, развивающий воображение, стимулирующий творческое начало, направляющий человека на постижение таинства бытия, социализирующий, концентрирующий внимание, синхронизирующий и координирующий движения, оказывающий психологическое и терапевтическое (успокаивающее, возбуждающее) воздействие и др.

Совокупность этих аспектов должна найти отражение в воспитательном и учебном процессе. Музыкальное искусство изучается учениками начальных классов под углом зрения трёх: его основных аспектов.

Первый аспект – познавательный, гносеологический: дети открывают для себя генезис музыкального искусства, причину возникновения и сосуществования разнообразных музыкальных жанров и форм. Они осознают процесс-превращения звука из физического феномена в эмоциональный, а затем в интонационный процесс (поскольку именно интонирование составляет суть музыки, её «чувственную сущность», как и музыкальность разговорной речи). Эта метаморфоза рождает гармоничное сочетание звуков – музыку, которая содержит в зашифрованном виде мысли, образы, чувства, настроения, выраженные в звуках.

Ученики узнают, что источником возникновения множества музыкальных жанров и форм является широкая гамма человеческих переживаний и чувств, различные жизненные ситуации и обстоятельства. Все это сконцентрировано в трёх основных сферах выразительности / основных типах музыки: песне, танце, марше. Каждый из этих типов отражает особенности внутреннего мира человека. Таким образом, гносеологический аспект раскрывает отношения между человеческими чувствами, представлениями и мыслями, с одной стороны, и сферой музыкальной выразительности, с помощью которой они проявляются, – с другой. Одним из способов познания мира является жанр – специфическая форма, в которую музыка облекает чувства и мысли человека.

Второй аспект – поисковый, креативный. Соприкосновение с музыкой не оставляет ребёнка равнодушным, оно даёт ему возможность проявить себя в разных

качествах: зрителя-слушателя, артиста-исполнителя, композитора-творца. Пребывание в этих трёх образах побуждает ученика понимать, заучивать, знать, уметь, исполнять, искать, создавать, находить, участвовать в различных видах музыкальной деятельности. У него появляется желание проявить свои способности, научиться понимать музыку и выражаться на ее языке, размышлять над её содержанием, мыслить посредством музыкальных терминов и образов. Музыка становится для учащихся состоянием души, она звучит внутри него, живет вместе с ним, она его преображает, формирует, облагораживает. Музыка побуждает ученика постоянно задавать себе вопросы и искать ответы на них в практических видах музыкальной деятельности. Таким образом, ребенок учится узнавать, любить, исполнять и создавать музыку, которая обогащает его жизнь, делает её более разнообразной и интересной.

Третий аспект – философский. Общаясь с музыкой, ребёнок будет иметь все больший доступ к сокровищнице национального и мирового музыкального искусства. Сердцем и умом он поднимется до общечеловеческих музыкальных ценностей и осознает, что в музыке воплотилось всё самое лучшее и прекрасное, что было создано людьми. Всё богатство чувств, образов, мыслей, воплощённое с помощью музыкальных звуков, человек должен передать, своим преемникам. Это наследие является связующим звеном между чувствами прежних, сегодняшних и будущих поколений. Музыка представляет собой человеческую сущность, зашифрованную в звуках. Познавая её, ребёнок воодушевляется ею, удивляется её мудрости и красоте, глубоко переживает духовный опыт предков, сохраняя его в своей душе, понимает, кто он и откуда, ощущает себя потомком, частью прошлого, настоящего и будущего, осознаёт преемственность поколении, постигает вечность. Музыка побуждает ребёнка чувствовать, размышлять, удивляться, а умение удивляться, как известно, – свойство, присущее философам и детям. Музыка порождает в ребёнке любознательность, он задаёт себе вопросы, ищет новые ответы и решения, которые находит в своей душе, в новом понимании мира, в развивающемся мышлении, в другом взгляде на людей и на жизнь, достигая, таким образом, более высокой ступени в своём развитии. Он становится одним из носителей наследия человечества, а музыка служит для него – непревзойденным языком общения.

Модернизация стандартов и образовательного куррикулума представляет собой важнейший аспект реформирования современного образования, целью которого является обеспечение качества обучения. Модернизация школьного куррикулума осуществляется на тех же принципах, что и разработка куррикулума или дидактического проекта урока [6, с. 78]. В основе модернизированного куррикулума в Республике Молдова, лежит педагогическая парадигма, направленная на:

⇒ ученика, приобретение им школьных навыков или компетенций, сформулированных в терминах функциональных знаний, активно применяемых по окончании школы в повседневной жизни (профессиональной, гражданской, личной); знаний, рассчитанных на долгосрочную память, которые усваиваются с помощью специальных упражнений на уроках и формируют способности к использованию этих знаний, деловые умения и навыки, положительное поведение, правильные отношения и подходы;

⇒ воспитание гармонично развитой личности;

⇒ формирование позитивной и конструктивной жизненной концепции;

⇒ преподавание-изучение-оценивание на основе куррикулумных воспитательных целей, под междисциплинарно-прикладным и интегрированным утлом зрения [7, 3].

Настоятельной необходимостью современной педагогики является поиск стратегий, которые обеспечили бы развитие ученика от школьной успеваемости к формированию полноценной личности. Одна из наиболее признанных трактовок понятия полноценной личности на сегодняшний день принадлежит социологу Стивену Р. Кови: быть полноценной личностью означает обладать собственной точкой зрения, увлеченностью, дисциплиной и самосознанием. Эти качества, определяющие своеобразный душевный код каждого индивидуума, возникают на пересечении четырех элементов – таланта, влечения, потребности и сознательности: «Уникальный голос личности складывается в той точке, где соединяются талант (дарования и сильные стороны, которые тебе даны от природы), влечение (занятия, которые тебя поощряют, рождают амбиции, мотивируют и вдохновляют), потребность (которая включает в себя то, что ты вполне заслуживаешь от тех, кто тебя поощряет) и сознательность (тот внутренний голос, который подсказывает тебе как надо правильно поступить и убеждает тебя это сделать)» [2, 85].

Полноценный человек – это уникальное личностное понятие. Элементами, которые обеспечивают динамическое единство личности ученика, являются тело, ум, сердце и дух. Их последовательное или одновременное развитие обусловливает формирование полноценной личности. Структура полноценной личности, по Кови, включает следующие потребности, умения и свойства [Idem]:

Полноценный человек	Потребности	Умения	Свойства
ТЕЛО	Жить	Физическое умение (PQ))	Дисциплина
УМ	Учиться	Интеллектуальное умение (IQ)	Точка зрения
СЕРДЦЕ	Любить	Эмоциональное умение (EQ))	Влечение
ДУХ	Оставить наследие	Духовное умение (SQ)	Самосознание

Главный смысл данной структуры кроется в том, что основой полноценной личности как результата воспитательного процесса должен быть дух, а не остальные элементы: тело, ум, сердце. Как эти принципы работают в контексте учебной дисциплины «Музыкальное воспитание»? Как взаимодействуют знания, способности и отношения в достижении цели урока? Какие виды музыкально-дидактической деятельности обеспечивают развитие полноценной личности?

Являясь одной из специфических форм общественного познания, музыка воздействует на психическую жизнь людей. Минуя логические и аналитические фильтры, она может устанавливать непосредственный кон-

такт с чувствами и влечениями, скрытыми в глубинах памяти и воображения. А. Шёнберг утверждал: «Все, что представляет собой высшую ценность в искусстве, обязано как сердцу, так и интеллекту». Музыка может нас развлекать или устрашать, может внушать радость или печаль, воодушевление или гнев. Она может восхищать талантом или техническим совершенством, может вызывать волнение, не выразимое словами, может сообщать нам что-то, может вызывать вдохновлять или побуждать. Все эти воздействия могут быть сведены к четырем **формам привлекательности музыки** [5, с. 17]: 1 – в самом общем смысле, искусство может быть формой развлечения; 2 – искусство может притягивать нас способностью отражать действительность, мир природы, человеческие мысли, эмоции и поступки; 3 – музыкальное искусство вызывает эстетическое удовольствие, посредством которого воспринимается прекрасное в музыке; 4 – искусство предлагает определённую иерархию психологических, моральных и духовных ценностей.

Великие произведения музыкального искусства включают все эти формы привлекательности, выраженные в той или иной степени. Привлекательность, впрочем, может быть присуща и произведениям менее значительным. Ценность музыкального прекрасного выражается в оригинальности, стилевой цельности, силе эмоционального воздействия и степени совершенства, в способности вносить реальный вклад в сферу культуры, в которой оно берёт начало, распространяясь затем среди людей [3].

Художественное содержание музыкального произведения складывается из трех компонентов: идейного, чувственного и конкретно-предметного. Именно чувственному содержанию принадлежит первостепенная роль в непосредственном выражении отвлеченных идей и проблем обобщенного свойства. Исходя из этого соображения, на уроке музыкального воспитания учитель должен подбирать музыкальный материал таким образом, чтобы любая встреча с музыкой способствовала формированию правильного отношения к искусству, которое прививает и укрепляет личные духовные ценности (идеалы, потребности, вкус, веру и т. д.). В данном контексте, отношение к искусству не ограничивается лишь оценкой отдельных музыкальных произведений, а отражает степень восприятия самой жизни, и в этом смысле музыкальное искусство является средством воспитания личности ученика. Композитор Роберт Шуман утверждал: «Меня глубоко волнует всё то, о чём говорят вокруг люди, политика, литература, и это находит своё внешнее проявление в музыке; всё самое примечательное, что мне предлагает эпоха, я должен выразить в музыкальной форме». Последняя роль, отводимая искусству в обществе, – воспитывать, возвышать и вдохновлять. В современной истории эта функция искусства более всего использовалась в политических целях, для распространения в массах определённой политической идеологии или для их воодушевления во время войны (Чаще всего эта роль ассоциируется с религией.). Таким образом, музыкальные произведения представляют собой философское осознание мира и бытия. Музыка отвечает всеобщей потребности. Всегда и повсюду она сопровождает человеческую жизнь. Музыка не только выражает переживания, мысли и поступки людей, но и может оказывать воздействие на них. Способность музыки отражать и отображать жизнь (людей, общества, природы) делает её средством познания и преобразования человека и окружающего мира. Обязанность педагога – дать ученикам возможность понять и почувствовать содержание музыкальных произведений разных эпох, стилей, форм и жанров, сфер (церковная, народная, академическая, развлекательная) и т. д. Как сказал румынский философ Емил Чиоран: «Если хочешь понять человека, узнай, на какую высоту поднялась музыка в его душе».

Музыкальная деятельность человека может проявляться в трех формах: творчество, исполнение, восприятие. Музыка создается композитором и озвучивается исполнителем, но её жизнь неполна, если она не доходит до слушателя. Слушатель – конечный пункт её назначения. Он является третьим лицом, которое завершает музыкально-коммуникативный процесс, являясь его активным участником; он фактически третий создатель произведения, который продолжает творчество композитора и исполнителя, – отмечает Ион Гажим [4]. Для того, чтобы музыка стала средством духовного возвышения, необходимо соблюдение определённых принципов *слушания-поиска, слушания-исследования, слушания-познания*. В качестве четырёх основных форм ознакомления с музыкой в Республике Молдова были разработаны стандарты компетенций по предмету «Музыкальное воспитание». Эти **компетенции распределены по четырём областям**:

⇒ Слушание-восприятие музыки как художественного отображения жизни (образов природы, истории человеческого общества, человеческих чувств и переживаний, национальной / мировой культуры);

⇒ Вокально-хоровое исполнение песен, романсов, баллад, песен-романсов, арий, доступных фрагментов из крупных вокально-хоровых и вокально-симфонических произведений (кантат, ораторий, опер и др.);

⇒ Творчество в рамках различных форм ознакомления с музыкой;

⇒ Анализ-характеристика музыки на основе критериев выявления её художественной ценности.

По степени усвоения музыкального искусства может быть определён уровень музыкальной культуры человека. Для формирования музыкальной культуры важно накопление опыта восприятия музыки, который дополняется размышлениями о музыке. Каждая форма общения с музыкой должна развивть музыкальный вкус, музыкальное чувство, музыкальный ум, музыкальное сознание и т. д. Помимо влечения к музыке, способности её слушать, исполнять, чувствовать, музыкальная культура обязательно предполагает и определённую систему знаний: знаний, которые способствуют формированию целостного представления о музыкальном искусстве, которые помогают в изучении музыки и в восприятии музыкального образа.

В практике музыкального воспитания сложились 7 **ступеней процесса познания музыкального произведения** [1, с. 9]: 1 – Чисто эмоциональная реакция; 2 – Образное восприятие, состоящее из мысленных представлений; 3 – Воздействие музыки на мышление: обдумывание возникающих душевных состояний; 4 – Чисто музыкальное мышление: восприятие музыки как объективной реальности; 5 – Философия музыки, освобождённая от субъективного мышления; 6 – Восприятие

музыки как художественного воплощения особого мироощущения; 7 – Экзистенциальная ступень: слушание музыки как жизненная необходимость.

Специфика предмета «Музыкальное воспитание» предполагает приобщение к музыкальному искусству через различные формы музыкальной деятельности: слушание, исполнение, творчество, размышление. Этапы формирования школьной компетенции взаимообусловлены и представляют собой непрерывный процесс постоянного повышения уровня музыкальных достижений ученика. Очень важно осознавать, что, хотя в школьной практике музыкальная компетенция связана с конкретной областью деятельности (слушание, исполнение, творчество, размышление), тем не менее, её формирование не ограничивается рамками только этой области. Например:

– ***компетенции в области слушания-восприятия музыки*** формируются не только в процессе прослушивания произведений, но и в рамках других видов деятельности: в процессе исполнения может быть прослушана запись музыкального произведения, мелодия произведения может быть прослушана в различных исполнительских вариантах (в исполнении на одном инструменте, ансамблем, оркестром и др.); произведение, выбранное для изучения, может быть спето поочередно несколькими группами учащихся, в то время как остальные слушают и оценивают исполнение коллег по заранее заданным критериям;

– ***компетенции в области вокально-хорового исполнения*** формируются не только в процессе вокально-хорового пения, но и в ходе прослушивания музыкальных произведений посредством напевания / интонирования музыкальных тем из наиболее значительных произведений национального и мирового наследия, в рамках музыкального творчества, протекающего в виде пения, с использованием возможности самовыражения через пение;

– ***компетенции в области элементарного музыкального творчества*** формируются не только в рамках творческой деятельности как таковой (сочинение мелодии, ритмического рисунка, аккомпанемента песни, разработка музыкально-ритмических движений, создание исполнительского плана песни и др.), но и во время прослушивания и вокальном – хоровом исполнении;

– ***компетенции в области анализа-характеристики музыки*** формируются в процессе всех форм музыкального обучения учеников – таких, как приобретение музыкальных знаний и знаний о музыке, музыкальное чтение-письмо, музыкально-ритмические упражнения, музыкально-художественное творчество, музыкальней игре, вокально-хоровое пение, игра на детских музыкальных инструментах.

Таким образом, компетенция предполагает стратегию действий учеников во всем многообразии музыкального акта, обусловленного повседневной жизнью. В проектировании воспитательного содержания, направленного на формирование компетенций, следует учитывать специфику художественных знаний, место и роль музыкального воспитания в общем образовании, соблюдение системы принципов, характерных для музыкально-художественного воспитания, поэтапный характер формирования компетенций и психофизиологические возможности учащихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bălan G. Cum să ascultăm muzica. – București: Humanitas, 1998.
2. Covey S. R. Eficiența în 7 trepte sau abecedar al înțelepciunii. – București: Allfa, 2005.
3. Cozma C. Meloeticul, eseu semiotic asupra valorilor morale ale creației artistice muzicale. – Iași: Junimea, 1996.
4. Gagim I. Omul în fața muzicii. – Bălți: Presa universitară bălțeană, 2000.
5. Morari M. Conceptul de cultură muzicală în context curricular. Pro Didactica, nr. 3 (25). – Chișinău, 2005 p.25–28.
6. Morari M. Elemente de limbaj muzical. Curs universitar. – Bălți: Presa universitară, 2008.
7. Pâslaru Vl. Principii de modernizare a Curriculumului de limbă și literatură română. În: Modernizarea stamdardelor și curricula educaționale. – Chișinău, 2009. p.78–81.

Палкина И. И.

(Республика Украина, г. Киев)

«ТРИ ПЛАСТА» В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУППЫ «ATMASFERA»

Рок-музыка, возникнув в 50-годах XX века и принадлежащая к «третьему пласту» (по В. Конен [3]), в ходе своего развития постоянно впитывала элементы как народной, так и академической культур, что дало возможность не только значительно расширить её стилевой и жанровый диапазон, но и существовать в той или иной форме до сегодняшнего времени.

Современная рок-культура пестрит множеством эклектических и синтетических стилевых направлений, и украинский рок не является исключением. Помимо поп-рока, готики и тяжёлого металла, значительное место занимает фолк-рок, построенный на материале как украинской традиционной культуры, так и на заимствовании и причудливом переплетении элементов других музыкальных культур.

Среди отечественных рок-групп титул «мастеров соединения на первый взгляд несоединимого» по праву можно отдать участникам коллектива «AtmAsfera», возникшего в 2003 году. Кроме стандартных для рок-музыки клавишных, гитар и барабанов, музыканты используют духовые инструменты музыки академической традиции (флейта, саксофон), а также музыкальные инструменты, принадлежащие различным национальным культурам (мандолина и дарбука на постоянной основе, а также множество экзотических инструментов, звучащих в отдельных композициях). Характерной особенностью группы и нарочитым «маркером» практики слияния элементов разных культур в их творчестве является языковая палитра песен: помимо стандартных украинского и английского, авторы используют санскрит.

Основное творчество группы «AtmAsfera» на сегодняшний день презентовано четырьмя альбомами: «Знайти», «Forgotten love», «Integro» и «Internal». Первые два сборника датированы 2006 годом выпуска; накопившийся музыкальный материал разделён в них по стилевому признаку. На диске «Знайти» записаны украиноязычные песни с несколько наивным звучанием (местами даже с глагольными рифмами), в целом характерным для украинской альтернативной сцены. В свою очередь альбом «Forgotten Love» состоит из

экспериментальных композиций медитативного характера с ярко выраженным влиянием древнеиндийской культуры: все песни, кроме одноимённой с названием альбома (украинский и английский варианты текстов), написаны на санскрите.

Следующий альбом «AtmAsfera» издаёт в 2011 году. Его название «Integro» с испанского переводится как «объединение», что полностью характеризирует наполнение диска. С уверенностью можно сказать, что именно в данной работе выкристаллизовывается стиль группы; в альбоме присутствует некая логика, концепция, объединяющее начало, что подтверждают и сами музыканты, утверждая, что «альбом «Integro» – это целостность… а его идейное предназначение – символизировать гармонию внутреннего и внешнего» [2]. «Integro», состоящий из девяти композиций (не учитывая трёх последних записей – «урезанных» радиоверсий), разных по форме и стилю, в то же время воспринимается целостным произведением благодаря драматургически продуманному порядку его частей. Начинается альбом с медитативного вступления и заканчивается жизнеутверждающей, лёгкой по настроению песней «Namaste» (единственное неукраиноязычное название в альбоме), мелодия которой, если абстрагироваться от текста на санскрите и «фирменного» звучания группы, вполне могла бы лечь в основу поп-песни. Третья, четвертая и пятая композиции («Інший світ», «Шепіт» и «Квітка і вітер» соответственно), являющиеся основой первой половины сборника, близки по стилю к предыдущему альбому группы «Forgotten Love».

Совершенно новыми, не похожими на предыдущее творчество «AtmAsfera» оказались вторая, шестая и седьмая композиции («Нескінченна історія», «Козак» и «Гуцул»), отразившие интерес музыкантов к украинскому этническому мелосу. «Нескінченна історія» и «Гуцул» написаны на ритмоинтонационной основе коломыек, «Козак» – инструментальная пьеса, вариации на украинскую народную песню «Їхав козак за Дунай». По стилю они напоминают творчество группы «ДахаБраха». Весьма нестандартной для предыдущего звучания группы оказалась предпоследняя песня «Кожен крок» –англоязычная баллада, характерная для западной массовой музыки. Кроме всего прочего, важно сказать и о хронометраже отдельных произведений «Integro»: «Шепіт» и «Кожен крок» звучат более восьми минут.

Тенденции «Integro» преимущественно сохранились и в альбоме под названием «Internal» («Внутренний»), выпущенном в 2012 году. На новом диске также присутствует вступление и заключительная жизнеутверждающая песня «Fly Away» (несколько наивно-легкомысленного характера, особенно если рассматривать её в контексте альбома). Кроме традиционной для раннего стиля группы композиции медитативного характера «Voice of the Wind», текст которой написан на санскрите, творческое наследие коллектива пополнилось новыми англоязычными рок-балладами «Where Should I Go» и «Almost» (обе хронологически значительно превышают трёхминутный радиоформат – звучат 8.25 и 9.24 соответственно) и мистическими композициями на основе украинской аутентичной музыки («Bala» и «Lonely Night»).

Тем не менее, на наш взгляд, центральное место в альбоме «Internal» занимают четыре композиции (с 6 по 9), объединённые названием «Tetralogy Apocalypse», бесспорно являющимся аллюзией на так называемую «Трилогию Апокалипсиса» режиссёра Джона Карпентера, в которую вошли фильмы «Нечто», «Князь тьмы» и «В пасти безумия». В данном цикле не описываются ужасы конца света, присутствующие в кинолентах; напротив, даётся оптимистическая версия, итог которой – не тотальное разрушение, а возрождение, переход на «новый уровень». Обратим внимание: издание «Internal» датировано 2012 годом – вполне реально, что «Тетралогия Апокалипсиса» была написана под влиянием всеобщих ожиданий, «конца света» и «перехода в Эру Водолея». Недаром альбом пронизан воспеванием и призывом Говинды (одно из имён Кришны, расшифровывающееся как «защитник земли») и Чайтаньи (особое воплощение Кришны и Радхи в одном лице).

Тетралогия состоит из композиций «War» («Война»), «Inside» («Внутри»), «Inspiration» («Вдохновение») и «Life» («Жизнь»). Первая часть цикла – инструментальная (с флейтой в качестве солирующего инструмента). «War» начинается с барабанной дроби, за которой следует кантиленная тема, построенная на опевании; тревожности ей добавляет струнный аккомпанемент в виде аккордов на слабую долю. После второго проведения тему обрывают ударные, имитирующие скачку лошадей тембрально и ритмически; возникает новая мелодия с синкопированным ритмом и репетициями. Первый номер тетралогии завершается восьмитактовой гаммообразной мелодией.

«Inside» контрастна по отношению к «War»: вторая часть тетралогии – медитативная музыка импровизационного характера. На этот раз солирует саксофон, в контексте аккомпанирующего инструментария и специфических интонаций по звучанию напоминающий некий аутентичный восточный духовой инструмент.

Третья часть тетралогии, именуемая «Inspiration», представляет собой минималистическую композицию, нечто наподобие мантры на санскрите, повторяющейся десять раз и обращённой к божеству Чайтанье. «Inspiration» создаёт атмосферу умиротворённости и релакса.

«Life», заключительный номер цикла, отличается динамичностью, некоторой «суматохой» и «живостью», «объёмностью» благодаря мелким длительностям, играющимся на non legato и staccato, репетициям, репризам, секвенциям, полифонии с постепенным наслоением голосов, подголосков и перекличек, особой технике вокального шёпота, имитирующего эхо. Один из голосов, озвученный саксофоном, мелодически дублирует мантру из предыдущего номера. В последних четырёх тактах все голоса сливаются, образуя «гармоническое многоголосие».

Совершенно очевидно, что по форме «Тетралогия Апокалипсиса» никаким образом не связана с академической музыкой. С другой стороны, рассматривая каждую часть цикла с её идейной, содержательной стороны, находим нечто общее с концепцией М. Арановского о сонатно-сифоническом цикле как о четырёх сущностях человека [1].

Действенная и, несмотря на небольшой хронометраж (3.37), информативная «War» по содержанию соответствует *homo agens*. Более того, первая часть тетралогии – некое подобие экспозиции сонатной формы: в ней присутствуют две контрастные по характеру темы (разумеется, без тонального контраста), которые могут сойти за главную и побочную партии, а также репетитивный фрагмент между ними и гаммообразное окончание, выполняющие (условно) функции связующей и заключительной партий соответственно. В свою очередь, философско-импровизацинная композиция «Inside» соответствует по содержанию *homo sapiens* (по М. Арановскому – вторая часть цикла), мантра «Inspiration» – *homo ludens* (при условии, что эротическую любовь корректно причислить к аспектам игровой деятельности человека), а пёструю и «многослойную» «Life» – к *homo communis* (финал цикла).

Музыканты группы «AtmAsfera», экспериментируя с соединением музыки разных пластов, стилей и традиций, интуитивно вплотную подошли к драматургии сонатно-симфонического цикла, что в очередной раз доказывает наличие неких общих закономерностей развития музыки, несмотря на её разные географические и временные характеристики, а также стилевые различия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л. : Советский композитор. 1979. – 286 с.

2. Войналович Д. AtmAsfera – Integro / Д. Войналович. – Режим доступа к информации: http://www.atmasfera.com/uk/review/atmasfera-integro.

3. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / Валентина Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.

Перепич Н. В.
(Российская Федерация, г. Красноярск)

О ПОЭТИКЕ СОВЕТСКИХ СЛАВИЛЬНЫХ КАНТАТ И ОРАТОРИЙ КОНЦА 1950-Х – НАЧАЛА 1980-Х ГГ. ДЛЯ ДЕТСКОГО ХОРА

В отечественной музыке царского и советского времени особое место занимает жанровая сфера славильных сочинений, в которых воспевается государство, его правители (лидеры) и герои, а также судьбоносные события. Их создание приурочено к знаменательным для державы датам, а обстановка исполнения подразумевает торжественную атмосферу, наличие крупного исполнительского состава и присутствие большого количества слушателей. Для таких опусов характерна соответствующая литературная и музыкальная стилистика, а также композиционные и драматургические закономерности: многочастная или слитносюитная структура с заключительным разделом, который служит кульминацией славления-воспевания.

Большинство официозных опусов адресовано взрослой аудитории, однако в советский период с середины 1950х годов наблюдается интерес композиторов к славильным кантатно-ораториальным опусам для детского хора[1]. В их числе сюита С. Соснина, кантаты и оратории А. Пахмутовой, А. Петрова, А. Флярковского, О. Хромушина, Л. Сидельникова, В. Витлина, Я. Дубравина, Г. Гладкова, появившиеся в конце 1950х – начале 1980х годов. Они были доступны широкому слушателю: звучали в концертах и транслировались по радио и телевидению во все уголки страны. Очевидно, была осознана существенная функция жанров славильной музыки и в деле воспитания нового поколения советских людей. Роль таковых опусов в формировании мировоззрения октябрят и пионеров несомненна, ведь их поэтические и музыкальные тексты – своего рода, «азбука» подрастающего гражданина. В них находят своё претворение традиционные идеологические установки, а также основные образы, приёмы и средства выразительности, выработанные в советской официозной музыке.

При воссоздании советской модели мира в стихах ораторий и кантат для детского хора освещаются главные события истории СССР: Революция, деятельность и смерть Ленина, строительство Страны Советов, Великая Отечественная война. О царской России в них не упоминается, а советское историческое время трактуется сквозь призму мифологической «родословной» граждан от «дедов» (революционеров) к «отцам» (героям Великой Отечественной Войны) и «детям, внукам» (октябрятам и пионерам периода «оттепели» и «развитого социализма»). Согласно этому в текстах утверждается идея родовой преемственности качеств пионера от своих предков, участников героических событий. Тем не менее, в кантатах не прослеживается равнозначность временных форм: в них преобладает повествование о прошлом, которое мобилизует на выполнение действий во «взрослом» будущем.

Вершина общественной иерархии – образ Вождя, именем которого наполнены строки пионерских кантат и ораторий. В стихах фигурируют объекты и достопримечательности, названные в его честь: Красная площадь, Мавзолей, Ленинская библиотека, завод имени Ленина, Лужники, город Ленинград. Символом неустанного труда и заботы о советских людях становятся места его пребывания: кабинет, где уснула девочка, забежавшая «к Ильичу любимому» (кантата В. Витлина «Гори, пионерский костёр!»), озеро Разлив, где он «у костра сидел, мечтая» и «ночи напролёт работал» (в тексте В. Шошина из кантаты О. Хромушина «Ленин с нами»). Примечательно, что в произведениях для детского хора создание представлений о коммунистическом мире зиждется на идее сохранения в сердцах «пламенных ленинцев» идеализированного образа Вождя, наделённого метафизическими свойствами: «Ленина образ я видел повсюду – в работе, улыбках, в сердцах москвичей!», «Ленин в сердце у больших и детей, Ленин жив, пока бьются сердца!» (в стихах Н. Добронравова, В. Шошина).

В текстах кантат и ораторий 1950х – начала 1980х годов пионеры характеризуются как подрастающая смена, ответственная за продление «золотого века» коммунизма. Прежде всего, подчёркивается многочисленность и сплочённость членов пионерской организации: «нас

---

[1] В некоторых произведениях 1920х – начала 1950х годов хор пионеров принимал эпизодическое участие в смешанных составах.

миллионы, юных и смелых», «первый, второй <…> десятый, тысячный, миллионный! Вот такие у нас колонны!» (в текстах С. Гребенникова и Н. Добронравова, В. Верховского). В кантате А. Пахмутовой «Ленин в сердце у нас» советский пионер (от его лица декламирует Второй чтец) представляется иностранному товарищу с помощью поэтического тропа перифраза: «Я – Ленинец юный, я – брат Комсомола», что демонстрирует максимальную степень идейного и коллективного сплочения. В кантате Я. Дубравина на слова В. Суслова пионер – исключительный образец человека будущего («Он в простор большого неба заглянул и Вселенной подарил земную песню»), чьи мечты – «выше звёзд в поднебесье».

Понятие чёткой общественной иерархии закладывается в сознание пионера с ранних лет. В стихах перечисляются объединения, состав которых расширяется по мере взросления советского гражданина (у октябрят – «звёздочка» и группа (класс), у пионеров – звено, отряд, дружина). Согласно заведённому укладу, почётный статус имели пионеры, на которых возлагалась общественно значимая обязанность: горнисты, барабанщики, командиры, тимуровцы. В некоторых текстах свидетельством полноты и отлаженности жизни юного поколения служит мифологическая трактовка пионерской организации как автономного государства: «Есть такая страна – Пионерия, но на карте её не найти» (в кантате А. Флярковского «Страна Пионерия» на слова В. Татаринова). Объектами «государственной важности» в стихах выступают лагерь «Артек», символ дружеского единения пионеров всего мира, и Дворец пионеров, с которого в кантате А. Пахмутовой «Ленин в сердце у нас» начинается знакомство гостей с Москвой.

Для описания жизни советских ребят избирается лирический тон повествования, в каждом тексте воплощается светлое и радостное мироощущение. Романтическим колоритом проникнуты строки о крепкой дружбе, звонкой песне и первой любви. В стихах доминируют образы солнца, которое «всё выше встаёт» (В. Татаринов), алой зари, весны, природы. Чаще всего они репрезентируются посредством олицетворения, и пионер органично вписывается в этот мир в роли доброго друга: «синим рекам, острым кручам – пионерский наш салют!» (Я. Серпин), «солнце, с нами тебе по пути – принимаем тебя в пионеры!» (Н. Добронравов).

В текстах акцентируется сторона жизни советского школьника, подчинённая «уставному» регламенту. В качестве первостепенных символов функционируют атрибуты Пионерии, среди которых *горн*, поддерживающий устойчивость дневного распорядка, *барабан* («пионерский ветеран»), регулирующий слаженность шага будущих коммунистов, и *алый галстук*, «младший брат великих, свершивших революцию, знамён». Показательно, что в поэтических эпизодах, рассказывающих о пионерской жизни, превалирует лексика, применяемая в военном деле: отряд, сбор, знамя, колонны, парад, строй, клятва, приказ, поход, «белых разбить», «готов служить Отчизне», «чеканя шаг», «партизанская сноровка», «огневая песня», «песен раскаты»[1]. «Героический» характер носит и деятельность пионеров: процедура посвящения в «дружину ленинцев» с парадом и клятвой, походы по местам боевых действий, сборы у костра, специфические игры («Зарница»). Примером для юного поколения являются сверстники, погибшие молодыми: революционер Павлик Андреев, борец с кулачеством Павлик Морозов, разведчица Зоя Космодемьянская, партизаны Володя Дубинин и Витя Коробков, юнга Саша Ковалёв, санитарка Гуля Королёва, герой романа Н. Островского «Так закалялась сталь» Павка Корчагин.

«Детские годы – период исканий. Читальня, костёр, стадионы и класс…»[2]: в поэтике пионерских кантат и ораторий конца 1950х – начала 1980х годов находит отражение ряд мотивов, имеющих определяющее значение для становления советского гражданина. Их «фундаментом» служат положения из «Морального кодекса строителей коммунизма»[3] и «Законов пионеров»[4]. Так, в стихах о школе и выборе дальнейшего пути пионера, главенствует *мотив учения*, базирующийся на ленинском завете: «Королёва, Курчатова, Циолковского внуки… Звёзды дальних открытий нам видны из-за парт», «дружи с хорошей книгой, вернее друга нет», «на штурм небывалых научных высот всегда наша юность нацелена». В тексте Н. Добронравова подчёркивается важность эрудированности советского школьника в условиях научно-технического прогресса, для чего употребляются термины-неологизмы (физтех, пульсар, мю-мезон, антивещество, термояд, квант, синхрофазотрон, ЭВМ). В стихах о пользе физического воспитания прослеживается *мотив спортивной борьбы*. Это тексты о стадионе имени Ленина в кантате А. Пахмутовой («секунды зовут на борьбу нас», «рекорды свои посвящаем мы Ленинской партии нашей») и турнире по футболу среди дворовых команд «Кожаный мяч» в кантате Ю. Чичкова («ведь каждый мальчишка – поклонник и рыцарь отважной футбольной игры»).

Мотив созидающего труда обнаруживается во многих сочинениях: «надо, чтоб каждое сердце узнало эту великую радость труда», «страна сталеваров, страна хлеборобов, мы все – подмастерья твои», «историю Родины нашей рабочие руки творят». Как и в повествованиях о Ленине, который «работал» и «мечтал», образы труда и мечты здесь взаимосвязаны: «свою мечту нам нужно найти и прославить Родину нашу!». *Мотив добра и помощи человеку* – ядро «гуманных отношений», официально задекларированных в «Кодексе» 1961 года – наполняет строки о советской жизни и общественной роли пионера-«тимуровца»: «без людского участья не сделать ни шагу, как не стать Человеком без любви и труда», «мы разносим людям радость по забытым адресам». Ему созвучен *мотив дружбы* – один из ключевых, характеризующих Пионерию и советский строй: «дружно пускай звенят песня и смех!», «сдружены наши наро-

[1] Приведённые выражения играют роль поведенческих ориентиров, направляемых идеологическими установками: на непримиримость к «белым», службу Отчизне, развитие физических и коммуникативных навыков, полезных для коммуниста.

[2] Из кантаты «Отрядные песни» А. Пахмутовой на слова Н. Добронравова.

[3] Где провозглашаются «добросовестный труд на благо общества», «гуманные отношения и взаимное уважение между людьми: человек человеку друг, товарищ и брат», «дружба и братство всех народов СССР».

[4] «Пионер лучший в учёбе, труде и спорте», «Пионер – честный и верный товарищ…», «Пионер – друг пионерам и детям трудящихся всех стран».

ды навек Октябрём!», «дружба людей на свете миру пути проложит»[1].

В кантатах и ораториях для детского хора цитируются строки из таких знаковых для советского официоза образцов, как Интернационал («Мы наш, мы новый мир построим, кто был ничем, тот станет всем!») и Гимн Пионерии (к нему отсылает аллюзия «И ночи синие взвились, тогда взвились, взвились кострами»). В стихах анализируемых опусов наблюдается концентрированное бытование советских лозунгов (призывов, провозглашений): «Пионер – это значит первый», «Слушайте все!», «Всегда готов!», «К борьбе за ленинское дело всегда готовы!», «Будь готов служить Отчизне!», «Войне – войну!», «Назад – ни шагу!», «Мир голубой планете!», «Да здравствует труд!», «Учиться, учиться, учиться», «Клянёмся по-ленински жить!». Кроме того, встречаются считалка («Ой, считалка, ты, считалка, справа речка, слева балка…»), фразы в духе речёвки («Дружина – это значит дружно / Шагать нам через годы нужно») и пословицы: «знамя алое – наша надежда и вера», «в дружбе жить – богаче жить», «книги – друзья человека», «отряд пионерский – хорошая школа», «кто сдружился в Артеке – тот сдружился навеки».

В поэтических текстах данных сочинений большую роль играют стилистические фигуры, обеспечивающие выразительность интонации (риторическое обращение, риторическое восклицание, риторический вопрос). В стихах используются разновидности поэтических тропов, способствующие более яркому и конкретному преподнесению образов советской модели мира для детской аудитории. Наиболее часто употребляется *олицетворение*, обороты которого возникли, очевидно, под влиянием народной поэзии: «заводские дышат корпуса», «примеряют берёзки алый галстук зари», «Красная площадь зарёй умывается и улыбается», «и верит молодым усталая планета». Применение *метафоры* как средства обогащения поэтического языка приводит к лирической и идеализированной трактовке советской жизни: «Ленин в сердце у больших и детей», «в этой песне звенит, не смолкая, мечта молодая», «алокрылою птицею галстук летит», «зори рассвета – наши горнисты». *Метонимия* (троп, в котором прямое название предмета заменяется другим, сохраняющим его важный признак) репрезентирует образы Октябрьского восстания и привносит в тексты пионерских кантат патетическое звучание: «в небе песен раскаты», «открывая двери Октября», «клокочет в медном горле у трубы бессмертная мелодия борьбы». Посредством *антитезы* традиционно сопоставляются прошлое и настоящее, война и мирное время: «и побед торжественные клики, и могилы братской тишину», «добрые ветры и огненный час, сказки и проза».

В примерах *сравнения* обнаруживается сочетание признаков других тропов (метафоры, гиперболы, олицетворения), в отдельных случаях достигающее высокой насыщенности: «красный солдат крепче разбойничьей стали!», «бурлит, беспокойный, как море, московский завод Ильича», «и отблеск великих огней Октября на галстуках наших горит как заря». Это сообщает стихам свежесть и особую выразительность, сильный эмоциональный тонус. В текстах кантат и ораторий для детского хора широко представлен *постоянный эпитет* – устойчивое словосочетание, бытующее в стихах разных авторов: алая звезда, звезда Кремлёвская, алое знамя, флаг победный Октября, песня огневая, ленинский костёр, ленинский завет, ленинское дело, великий ленинский путь, отчизна родная. Одни из них по своей функции и эмоционально-экспрессивному колориту приближены к оборотам из народных текстов, в других утверждается символика государства.

Следовательно, в анализируемых славильных кантатах и ораториях ключевые образы и идеи коммунистической картины мира претворяются с помощью доступных средств и приёмов: стилистических фигур «риторическое восклицание», «риторическое обращение», «риторический вопрос» и поэтических тропов (в частности, активно тиражируемых «постоянных эпитетов»), цитирования лозунгов и фрагментов советских гимнов. Вместе с тем, модель мира обрисована в них адаптированно: не показано дореволюционное время, практически отсутствуют упоминания о Коммунистической партии. На первый план выведены идеи и сюжеты, созвучные теме детства (учение, игра, поход, мечта, дружба). В стихах преобладает олицетворение, «оживляющее» явления природы, государственные объекты и абстрактные понятия, используются считалка и речёвка. Таким образом, кантаты и оратории для детского хора времён «оттепели» и «развитого социализма» призваны играть значимую роль в воспитании советского гражданина, подготавливая юного слушателя к восприятию «взрослой» официозной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайль П., Генис А. 60-е: мир советского человека. М., Corpus, 2013. 432 с.
2. Великанова О. В. Образ Ленина в массовом сознании // Отечественная история, 1994. – № 2. – С. 177–185.
3. Уль К. Поколение между «героическим прошлым» и «светлым будущим»: роль молодежи во время «оттепели» // Антропологический форум 2011. – № 15. – С. 279–326.
4. Перепич Н. В. Отечественная славильная музыка: этапы истории // Искусство глазами молодых: материалы VI Международной (X Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных. Красноярск, 2014. – С. 26–29.

Руткевич С. А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

КОМПОЗИТОРСКИЕ ТЕХНИКИ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

XX век привнес в музыкальное искусство значительное количество нововведений – в области нотации, приемов звукоизвлечения и т. д. Весьма серьезному переосмыслению подвергаются принципы организации музыкального материала. Вследствие индивидуализации творчества, а также «технологизма» мышления современного композитора, на первый план выходит такое явление как композиторская техника. Именно с помощью той или иной композиторской техники автор «об-

[1] Примеры взяты из текстов Я. Серпина, В. Суслова, Н. Добронравова, В. Шошина, Л. Барбас, В. Верховского, В. Крючкова, К. Ибряева.

рабатывает» музыкальный материал сочинения, предопределяя трактовку используемых инструментов.

Как отмечает Т. Кюрегян, композиторская техника, весьма сложное и неоднозначное понятие, представляет собой «… тот или иной метод организации (обращенный к разным аспектам сочинения), под действием которого звуковая материя оформляется в музыкальный материал, перемещаясь, таким образом, из сферы внехудожественного («сырой действительности») в художественную» [2, с. 277]. Возникновение в XX в. множества композиторских техник является одним из наиболее значимых феноменов современной музыки, который повлек за собой существенные изменения в области инструментального исполнительства. Значительное расширение образной сферы произведений, раскрепощение музыкального языка открыли ранее не ведомые как художественные, так и технические возможности такой яркой и самобытной группы инструментов, как духовые. Именно новые способы организации музыкального материала, возникшие в современной зарубежной музыке, позволяют духовым инструментам предстать в сочинениях в новом, необычном качестве, оригинально передать самые разнообразные чувства и переживания, блеснуть яркими, неповторимыми красками новых художественных образов.

До XX в. композиторская техника была типизированной, общей для всех композиторов и рассматривалась только лишь в плане индивидуально-стилевого преломления у различных авторов, в различных жанрах и т. д. В современной музыке в результате индивидуализации творчества, установки на поиск в каждом новом сочинении оригинальных композиторских решений композиторская техника, разделившись на множество видов, приобретает особое значение.

Так, Ю. Холопов пишет, что композиторские техники, несущие в себе «легко понимаемое обобщение выразительности, уже давно стали особого рода типами музыки, чем-то вроде художественных жанров» [3, с. 559]. Как были жанрами струнный квартет, фортепианная соната и т. д., отмечает исследователь, так ими стали «сонорика ансамбля ударных без определенной высоты звучания, пуантилизм, (народноладовая) модальность, электроника, пространственная музыка, микрохроматика и другие «технические» определения музыки» [3, с. 559]. В рамках авангардной музыки и музыкального постмодернизма сформировался целый ряд композиторских техник, таких как гемитоника, додекафония, алеаторика, микрохроматика, сонорика и др.

Выбор той или иной композиторской техники является важнейшим для современного творчества фактором, непосредственным образом влияющим на художественный облик музыкального произведения. Так, широчайшими возможностями обладает спектральная техника – одно из самых ярких явлений последнего времени в современном музыкальном искусстве. Характер звучания произведения, созданного при помощи такой техники, позволяет объединить такие разные сферы композиторского мышления, как рационализм, строгий расчет, и чувственное, эмоциональное начало, наиболее ярко получившее свое воплощение в сонорно окрашенных звучаниях. Значительно обогащает содержание музыкального произведения привлечение других видов искусства – театрального действия, живописи и т. д. (мультимедиа), расширяет привычные представления о музыке комбинирование живого исполнения с заранее записанными звуковыми комплексами, а также внедрение алеаторических принципов – отмена размера, тактового построения музыкального текста и т. д. В данной статье рассмотрим особенности использования композиторских техник в произведениях авангардного направления белорусских композиторов как ключевого средства, непосредственно влияющего на образно-художественную интерпретацию духовых инструментов.

В творчестве белорусского автора В. Кузнецова музыка авангардного направление занимает значимое место. В его произведениях используется широкий спектр самых разнообразных композиторских техник.

В сочинении В. Кузнецова «Caesius-137» для 67 исполнителей и магнитофонной ленты» (1990) необычный состав духовых инструментов – две флейты-пикколо, четыре трубы in B, четыре валторны in F, три тромбона и туба – использован для передачи трагического состояния. Как пишет автор музыки, из-за неполной группы деревянных духовых «получился оркестр с общим холодным тембром. Что касается названия, то первая мысль – озвучить один из элементов таблицы Менделеева, который имеет свой атомный вес. … Вторая – связь с Чернобыльской трагедией. … Цезий с атомной массой 137 после аварии нашли только в Беларуси» [1, с. 19]. Основу организации музыкального материала составляют сонорика, алеаторика и микрохроматика. Так, с помощью микрохроматики звучание одной ноты постепенно во вступительном разделе разрастается до широкого пульсирующего сонорного массива. Появление духовых инструментов наполняет звучание произведения особым драматизмом: в верхнем регистре неизменно пронзительно звучит квинта у флейт-пикколо, тогда как кластер валторн, труб, тромбонов и тубы заполняет низкий регистр сонорного массива, придавая его звучанию насыщенный, устрашающий характер. Духовые обволакивают своим звучанием пульсирующую массу струнных инструментов и фортепиано, создавая оригинальное сонорное звучание, наполненное трагизмом. Постепенное увеличение динамики, поочередное вступление инструментов оркестра в сочетании со звучанием различных эффектов, записанных на магнитофонную пленку, образуют мощную клокочущую массу, олицетворяющую трагедию Чернобыля. Кульминация произведения представляет собой необычно яркое, драматическое звучание, основанное на очень громкой динамике (пять форте), использовании крайних регистров всех инструментов, в том числе и духовых, появлении ударных инструментов, а также иррегулярном ритме (элемент алеаторики). После кульминации музыкальный материал произведения представляет собой точное повторение докульминационного, изложенного в обратном порядке. Оригинальный состав оркестра, своеобразное использование задействованных инструментов формирует яркую образную картину внутреннего переживания, связанного с одним из печальнейших событий в истории XX в.

Ансамбль инструментов, аккомпанирующий вокалисту в произведении В. Кузнецова «Две притчи Франца Кафки» для семи исполнителей (1993) состоит из трех духовых инструментов (кларнет in B, фагот, тромбон), а также виолончели, контрабаса и фортепиано. В первой притче сонорность музыкального материала, образующаяся в результате использования кластеров, создается с

привлечением элементов алеаторики – написанные в партиях инструментов ноты не имеют строго фиксированной длительности, и их время звучания должно определяться графическим местоположением относительно ширины такта. Низкий регистр духовых и струнно-смычковых инструментов, периодическое сфорцандо при преобладающей тихой динамике, а также отрывистые всплески в партии фортепиано придают рассматриваемой части произведения мрачный характер.

Вторая притча более подвижная и энергичная. Ее сонорная окрашенность формируется мерцанием свободно исполняемых коротких фраз в партиях фортепиано, духовых и струнно-смычковых инструментов, использованных в различных регистрах. Каждая строка из текста партии вокалиста сопровождается новым порядком вступления всего аккомпанирующего ансамбля, образующего единый массив, звучание которого неизменно длится до следующей вокальной фразы. Такие изменения сонорных массивов и формируют драматургическое развитие музыкального материала второй притчи. В данном произведении для выражения различных эмоционально-психологических состояний В. Кузнецов использует синтез сонорики и алеаторики – отсутствие четкой фиксации музыкального текста способствует созданию «живого» звучания сонорного массива. В значительной степени именно контраст между более мягким тембром деревянных духовых инструментов и ярким, массивным звуком тромбона позволил композитору добиться особо тревожного, зловещего характера пьесы.

В произведениях отечественного автора С. Бельтюкова заметно стремление к сонорной организации музыкального материала, а также использованию элементов полифонии. В его произведении «Strontium-90» (1990) использован большой состав духовых: две флейты (причем исполнитель партии второй флейты в данном сочинении играет по указанию автора музыки на флейте-пикколо и на альтовой флейте), гобой, кларнет in B, бас-кларнет, фагот, валторна in F, труба in B и тромбон. Кроме того, применяются также фортепиано, вибрафон, три скрипки, альт, виолончель и контрабас. Пульсирующее звучание сонорного массива образуется в начале и в финале произведения в результате применения в партиях деревянных духовых и струнно-смычковых инструментов элементов алеаторики – свободного повторения в строго ограниченных композитором рамках коротких одинаковых мотивов, а также канонического проведения основной темы в партиях медных духовых инструментов. Постепенное увеличение громкости, применение нот более высокого регистра – развитие музыкального материла достигает апогея в яркой, экспрессивной кульминации. Символом Strontium-90 в данном сочинении является интонационно малоподвижное, ритмически активная мелодия виброфона, тембр которого пронизывает все сочинение, являясь его осью. Сонорная масса, сформированная с привлечением духовых инструментов, обволакивает монотонное звучание виброфона, символизируя неконтролируемое, всепроникающее, невидимое, радиоактивное излучение. Данное сочинение, представляющее собой яркий пример композиции сонорно-алеаторного типа, отличающееся особой экспрессией, а также оригинальным колоритом, создано под впечатлением катастрофы, произошедшей на Чернобыльской АЭС.

Авангардное творчество О. Залётнева представлено незначительным количеством произведений – основное внимание автора сконцентрировано на продолжении «классических» композиторских традиций. В его «Театральном дивертисменте» (1992) кроме фортепиано и ударных, использован следующий состав духовых инструментов: флейта, кларнет in B, фагот, труба in B, тромбон. Основой построения пьесы является полистилистика, с помощью которой композитор воплощает программный замысел произведения. Перед слушателями разворачивается образная картина, представляющая собой сменяющие друг друга, как в калейдоскопе, разнохарактерные сценические номера театрального представления.

Сочинение состоит из шести частей, каждая из которых олицетворяет оригинальный, не похожий на другие, номер театрального спектакля. Первая часть, в которой господствует диатоника, имеет фанфарный характер, являясь вступительным разделом – имитация звучания духового оркестра, исполняющего увертюру к развертывающемуся далее представлению. Музыкальный материал второй части сочинения, имеющей загадочный характер, построен на основе серии из восьми нот с отсутствием тактовых черт (элемент алеаторики). Серия (иногда не точно выдержанная), появляется в партиях духовых инструментов, как в виде темы, так и в виде вертикальных, аккордовых построений. В основе третьей части, полной юмора и веселья – столкновение цитат («Рапсодия в блюзовых тонах» Дж. Гершвина, песня белорусского композитора И. Лученка «Мы идем по земле»), квазицитаты (на тему прелюдии до-минор из первого тома ХТК И. Баха), аллюзий (эстрадный «свинг» в партии ударных, тема фольклорного характера). В четвертой части пьесы имитация полифонического движения (квази-фуга) в исполнении трубы и тромбона постепенно превращается в траурный марш, которым и завершается раздел. Пятая часть представляет собой гротескный вальс, обильные хроматические интонации которого наполнены ироническими, насмешливыми красками. Заключительная, шестая часть произведения – снова фанфарное звучание духового оркестра, символизирующее окончание только что развернувшегося перед слушателями представления.

Творчество белорусского композитора В. Курьяна во много связано с сочинением музыки для театральных представлений. Данное обстоятельство способствовало тому, что для воплощения программного замысла своего произведения «Золотая лихорадка» (2002), придания ему более яркого колорита композитор прибегает к технике мультимедиа, которая в данном случае представляет собой объединение музыки и театрального действия.

Сочинение написано для квартета валторн in F. В процессе исполнения острый, маршеобразный ритм, господствующий в тонально организованных партиях духовых инструментов, сопровождается имитирующими шаги ударами ног по полу, совершаемыми всеми музыкантами. Постепенное динамическое нарастание, поддержанное появлением в партиях валторн нот все более высокого регистра, передает слушателям образную картину приближения группы людей. Небольшое лирическое отступление в среднем разделе произведения сме-

няется вновь воцарившимся маршеобразным движением, достигшим максимальной громкости. В финале, в период короткой паузы все исполнители, подчиняясь авторским ремаркам, берут валторны за раструб двумя руками, и, держа их перед собой, жестами и звуком шейкера, шумового ударного инструмента, имитируют процесс промывки золотого песка, постепенно удаляясь со сцены. Звучание валторн, благодаря использованию театрализации, заиграло новыми оригинальными красками, а образная картина произведения наполнилась особой яркостью и достоверностью.

Таким образом, использование современных композиторских техник позволило белорусским композиторам, работающим в авангардном направлении, значительно разнообразить художественные возможности духовых инструментов, расширить эмоциональную, выразительную сторону, наполнили их звучание новым содержанием, свежими красками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гвоздь, О. Не стоит отказываться от экспериментов / О. Гвоздь // Веснік студэнц. навук.-творч. таварыства Бел. дзярж. акад. музыкі. – 2006. – № 9. – С. 19–20.

2. Теория современной композиции / В. С. Ценова [и др.]; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

3. Холопов, Ю. Н. Гармония : практ. курс / Ю. Н. Холопов. – М., 2003. – Ч. 2 : Гармония XX века. – 624 с.

Сакольчык А. Э.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

З ГІСТОРЫІ АДНОЙ ПЕСНІ… РЭЛІГІЙНА-ПАТРЫЯТЫЧНЫ ГІМН 1860-Х ГГ.

Як вядома, 1860-я гг. у гісторыі беларуска-літоўскага рэгіёну прайшлі пад знакам паўстання 1863–1864 гг., якое пакінула пасля сябе вельмі неардынарную спадчыну ў памяці нашчадкаў. Да сённяшняга дня пачатак 60-х гг. XIX ст. знаходзіцца на шалях гістарычных вагаў ад практычна поўнага ігнаравання падзеі ў слаўным мінулым нашай Бацькаўшчыны да прызнання яе ў якасці важнейшага этапу барацьбы за страчаную беларускую дзяржаўнасць. Не паглыбляючыся ў наяўныя навуковыя контрверсіі, адназначна можна канстатаваць, што рэаліі 1863–1864 гг. мелі глыбокія карані, бо адгукнуліся нават у музычнай культуры Беларусі.

Перад тым, як край захапілі непасрэдна ваенныя дзеянні, па ім пракацілася хваля патрыятычных акцый (люты 1861 г. – снежань 1862 г.), ініцыяваная растрэлам гарадской маніфестацыі ў Варшаве 15 (27) лютага 1861 г. Смерць мірных людзей усхвалявала суседняе памежжа і выклікала адпаведную пратэстную рэакцыю. Сярод форм яе праяўлення выключную ролю адыгралі касцёльныя спевы патрыятычных гімнаў, сімвалам якіх стала песня «Божа, які Польшчу…».

Аб іх значэнні і размаху яскрава сведчыць выказванне з ліста Пятра Мартынавіча Мейера (члена следчай камісіі ў Мінску) ад 7 лістапада 1861 г.: «На одно обстоятельство необходимо обратить особое и самое немедленное внимание: это гимн о возвращении вольности Польше всему народу Литовскому, гимн переведен на простонародный Литовский язык и заготовлен массами экземпляров, тесаных и литографируемых в самом Минске. Гимн этот имеет замечательное выражение: «дай всем равенство и одно название». Уже приняты все меры, чтобы гимн этот был разучен всем народом во время предстоящих 6 недель рождественского поста, по-здешнему «святынь», и чтобы, ежели не во всех Православных, то по крайне мере во всех бывших Униатских Церквях на первый день Рождества народ, называемый Россию православной и древнерусской, грянул этот гимн дружно, повсеместно. Этим хотят довершить доказательство солидарности польских начал в замышляемом перевороте …» [0, арк. 10].

Прататыпам гэтага гімну выступіў верш Алаізія Фялінскага, польскага паэта, драматурга, тэарэтыка літаратуры, – «Гімн на гадавіну абвяшчэння Каралеўства Польскага» («Hymn na rocznicę ogłoszenia Królewstwa Polskiego»). Упершыню яго апублікавалі ў «Газеце Варшаўскай» («Gazeta Warszawska») 20 ліпеня 1816 г. Прэм’ера песні таксама прагучала ў Варшаве 3 жніўня 1816 г. з нагоды імянінаў Марыі Тэадороўны, маці імператара Аляксандра І. Справа ў тым, што аўтар належаў да прыхільнікаў новай улады ў Царстве / Каралеўстве Польскім (расійскага імператара), з якой паўставалі надзеі на адраджэнне польскага нацыянальнага існавання. І мары не былі безпадстаўнымі, бо на палітычнай карце свету хоць і ў такім варыянце, але згодна з рашэннямі Венскага кангрэсу (верасень 1814 г. – чэрвень 1815 г.) і пазіцыяй Аляксандра І з’явілася Польшча. Таму ў песні меліся радочкі «Да тваіх алтароў узносім просьбу: Нашага Караля захавай нам, Пане!» («Przed Twe ołtarze zanosim błaganie: Naszego Króla zachowaj nam Panie»). Дарэчы, некаторыя даследчыкі схільныя сцвярджаць аб запазычванні Фялінскім ідэі з англійскага гімну «Godsaue the King».

Праўда, у такім варыянце песня праіснавала нядоўга. Расійскія ўлады не змаглі апраўдаць надзеі польскай грамадскасці і расчараваны народ пачаў супраціўляцца, выказваць сваё незадавальненне. У лютым 1817 г. на старонках «Варшаўскага дзённіка» («Pamiętnik Warszawski») вядомы тагачасны паэт Антоній Гарэцкі напісаў «Гімн да Бога аб захаванні вольнасці / свабоды» («Hymn do Boga o zachowanie wolności»). У прыпеў песні ўводзіўся новы радок «Пакінь нас, Пане, у дары вольнасці!» («Zostaw nas, Panie, przy wolności darze!»). Відавочна, адчуваецца канцэптуальная паленіка сутнасці песні двух аўтараў.

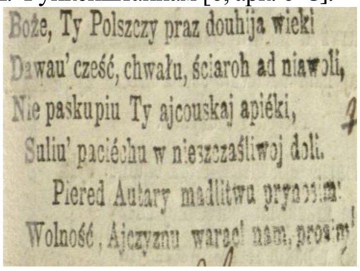
Пасля невядомы аўтар у 1820-х гг. зрабіў нязначныя рэтушы ў тэксце двух варыянтаў і прыпеў быў зменены шляхам уводу слоў: «Да тваіх алтароў узносім просьбу, нашу Айчыну вярні нам, Пане!» («Przed Twe ołtarze zanosim błaganie, naszą Ojczyznę racz nam wrócić, Panie!»). Трансфармацыя такіх спеваў перад 1830 г. хутка зрабіла іх надзвычай папулярнымі. А ў шасцідзесятыя гады песня стала шырока вядомай і за межамі краіны. Лічыцца, што яе найбольш традыцыйны прыпеў са словамі «Да тваіх алтароў узносім просьбу: Айчыне нашай вольнасць вярні, Пане!» («Przed Twe ołtarze zanosim błaganie: Ojczyznę wolność racz nam wrocić Panie!») прамовіў у 1861 г. Караль Навакоўскі (член рэвалюцыйнай арганізацыі «Варшаўская капітула» 1859 г.) падчас дэманстрацыі. Затым высветлілася, што існавалі дзесяткі, калі не сотні пераказаў тэксту ў залежнасці ад абставінаў, як правіла, самых драматычных момантаў у лёсе польскага народа. Тады

замест песні рэлігійнага характару з радочкам «Айчыну нашу благаславі, Пане!» узнікалі ўсемагчымыя варыяцыі. На сённяшні дзень польскімі даследчыкамі цалкам рэстаўраваны 11 варыянтаў песні. Дзесьці да 1926 г. яна знаходзілася на ўзроўні народнага гімну разам з «Мазуркай Дамброўскага» [0]. У выніку, песня, створаная на хвалу ўлады, нейкімі дзіўнымі сіламі ператварылася ў апазіцыйную з рэвалюцыйнымі матывамі.

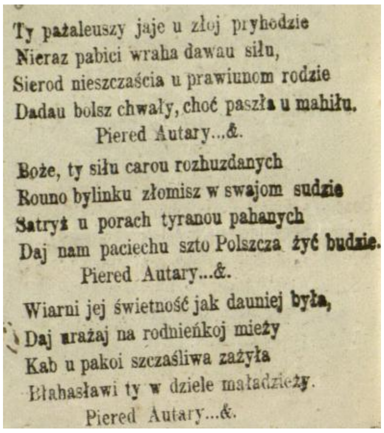
На тэрыторыі беларуска-літоўскіх губерняў меўся мясцовы варыянт патрыятычна-рэлігійнай песні «Божа, які Польшчу ва ўсе часы…» з наяўнасцю радкоў, якія падкрэслівалі дзейсную ролю літвінаў у змаганні за вольнасць Польшчы (Рэчы Паспалітай), а тым самым задавалі асаблівы каларыт са сваёй рэгіянальнай спецыфікай падзеям 1863–1864 гг. [0, арк. 5–7].

Boże! coś Polskę przez tak liczne wieki Okrytą blaskiem potęgi i chwały, Nagle spod swojej usunął opieki I wzniósł te ludy, co jej służyć miały. *Przed Twe ołtarze zanosim błaganie:* *Ojczyznę wolność racz nam wrocić Panie* Tyś, co ją potem, tknięty jej upadkiem, Wspierał walczącą za najświętszą sprawę I chcąc świat cały mieć jej męstwa świadkiem, Wśród samych nieszczęść pomnożył jej sławę. Wróć naszej Polsce swietność starożytną Użyzniaj pola, spustoszale lany Niech szczęście i wolność na wieki w niej kwitną Poprzestań karę Boże zagniewany Niedawnoś zabrał wolność z polskiej ziemi A łez, krwi naszej popłyneły rzeki; Jakże to okropnie to być musi z temi, Którym Ty wolność odbierzesz na wieki. Boże którego ramie sprawiedliwe Żelazne berła władzów świata kruszy Zniszcz wrogów naszych zamiary szkodliwe Bódź nadzieje w naszej Polskiej dusze Boże najświętszy od którego woli Istnienie świata całego zależy Wyrwij lud Polski z Moskiewskiej niewoli Wspieraj zamiary wytrwałej młodzieży. Jedno twe słowo, wielki gromów Panie! W chwili nas z prochów wskrzesić będzie zdolne, Gdy znów zasłużym na Twe ukaranie, Obróć nas w prochy, ale w prochy wolne! Pod jednym hasłem wszystkie naszy stany wolność, równość, niepodliegłość prosim Zniszcz różność braci, potorgaj kajdany Poświęć horągiew którą dziś podnoszą	Божа, які Польшчу ва ўсе часы Пакрытую бляскам моцы і славы Неспадзявана пазбавіў сваёй апекі Узвысіў тыя народы, што ёй служылі. *Да тваіх алтароў узносім просьбу:* *Айчыне нашай вольнасць вярні, Пане!…*
Matko Boska, coś na Ostrej Bramie **Cudami Swemi Litwinów krzepiła** **Przyjm modły nasze jako łaski znamie** **I proś wolność by Polska wrociła** **Święty Stanisławie nasz Polski Patronie** **Zanieś modlitwę do Boga za nami** **By jak Piotrowi wskrzesiwsze po zgonie** **Tak naszą Polska za twemi modłami**	**О, Божая маці, што на Вострай Браме** **Цудамі сваімі Літвінаў падтрымала** **Прымі модлы нашы, як міласці знамя** **Прасі, каб Польшча зноў вольнасць вярнула!** **Наш польскі заступнік, Святы Станіславе,** **Узнясі малітвы да Бога аб нас** **Каб як Пятру ўваскрасіў пасля смерці,** **Так і нашу Польшчу на тваіх малітвах…**
Boże najswiętszy przez Chrystusa rany Świeć wiekuiście nad braćmi zmarłemi Wejrzyj na lud Twój niedolą znękany Przyjmij ofiary Synów Polskiej ziemi Boże narod Polski dzisiaj we łzach tonie Za naszych braci poległych błagamy Cierniem męczęństwa uwieńczyli skronie By nam męńczeńst wolności otworzyli bramy	
U groba Twego Święty Kazimirzu, **Błagą Cię Litwa, Litewski patronie** **Spraw aby wszyscy w braterskim przyznaniu** **Zgodnie służyli w Ojczyzny obronie** **Jezu krzyż ciążki niosą Twe ramiona** **A pod nim trzykroć upadasz zemdlony** **Zmiłuj się prosim i Polskie plemiona** **Złącz w jeden narod trzykroć rozdzielony** Amen-	**Каля Твайго гробу, Святы Казіміру** **Літва цябе просіць. Літоўскі заступнік** **Зрабі, каб усе мы ў братэрскай згодзе** **Годна служылі абароне Айчыны!** **Езу, крыж цяжкі нясуць твае плечы** **А пад ім Ты тройчы падаеш самлеўшы** **Змілуйся, просім: аб'яднай польскія плямёны,** **Тройчы падзеленыя, у цэлы народ.** (пераклад з польск. мовы – аўт.)

Дарэчы, беларуска-літоўскія землі адзначыліся таксама аўтэнтычным беларускамоўным варыянтам патрыятычнага гімну. Ён быў напісаны лацінкай і падпісаны да друку ў Варшаве 17 лістапада 1861 г. цэнзарам А. Функенштайнам [0, арк. 6–8].



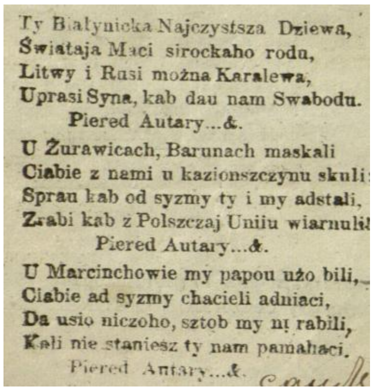
Boże, Ty Polszczy praz douhija wieki
Dawau' cześć, chwału, ściaroh ad niawoli,
Nie paskupiu Ty ajcouskaj apiéki,
Suliu' paciéchu w nieszczaśliwoj doli.
Piered Autary madlitwu prynosim:
Wolność, Ajczyznu waraci nam, prosim!



Ty pażaleuszy jaje u złoj pryhodzie
Nieraz pabici wraha dawau siłu,
Sierod nieszczaścia u prawiunom rodzie
Dadau bolsz chwały, choć paszła u mahiłu.
Piered Autary...&.

Boże, ty siłu carou rozhuzdanych
Rouno bylinku złomisz w swajom sudzie
Satryż u porach tyranou pahanych
Daj nam paciechu szto Polszcza żyć budzie.
Piered Autary...&.

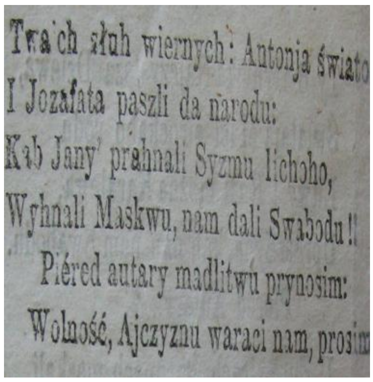
Wiarni jej świetność jak dauniej była,
Daj urażaj na rodnieńkoj mieży
Kab u pakoi szczaśliwa zażyła
Błahasławi ty w dziele maładzieży.
Piered Autary...&.



Ty Białynicka Najczystsza Dziewa,
Świataja Maci sirockaho rodu,
Litwy i Rusi można Karalewa,
Uprasi Syna, kab dau nam Swabodu.
Piered Autary...&.

U Żurawicach, Barunach maskali
Ciabie z nami u kazionszczynu skuli:
Sprau kab od syzmy ty i my adstali,
Zrabi kab z Polszczaj Uniiu wiarnuli!
Piered Autary...&.

U Marcinchowie my papou użo bili,
Ciabie ad syzmy chacieli adniaci,
Da usio niczoho, sztob my ni rabili,
Kali nie staniesz ty nam pamahaci.
Piered Autary...&.



Trach słuh wiernych: Antonja świato
I Jozafata paszli da narodu:
Kab Jany prahnali Syzmu lichoho,
Wyhnali Maskwu, nam dali Swabodu!!
Piéred autary madlitwu prynosim:
Wolność, Ajczyznu waraci nam, prosim

Вядома гэтая ж песня і на літоўскай мове. Калі звярнуцца да іх тэкстаў, то заўважаецца цесная сувязь, перапляценне элементаў «краёвых» рэлігійных практык з палітычнымі ідэямі і гістарычнымі рэаліямі, якія ў межах «прапольскіх (рэчпаспалітаўскіх)» ідэалаў мінулага артыкуляваліся галоўным чынам супраць каго / чаго – Расійскай імперыі.

Арганізацыя спеваў адбывалася некалькімі шляхамі: імправізаваным і спецыяльна падрыхтаваным. Першы наладжваўся звычайна пасля літургіі, калі прысутныя на набажэнстве без папярэдняй дамовы падтрымлівалі ініцыятыву аднаго з актыўных вернікаў або служыцеляў. У іншым выпадку спевы рыхтаваліся загаддзя, маглі суправаджацца вулічным шэсцем групы людзей у нацыянальных касцюмах па дарозе да касцёлу. Вельмі трапна гэты шлях апісвае ва ўспамінах дваранка Пінскага павета, скульптарка Гэлена Скірмунт: «Амаль у кожнай ваколіцы знаходзіўся хтосьці з тых, хто ставіўся да таго, што адбывалася, больш аддана, узнёсла, браў на сябе ініцыятыву і выдатна арганізоўваў маніфестацыі. Штораз да іх гарнулася ўсё большае кола людзей. У другой палове ліпеня масава сабраліся <…>, каб увесці на набажэнстве гімн «Boże, coś Polskę». Пасля Літургіі адразу ж голасна і з запалам выступаем самае меншае дваццаць асоб, з якіх шмат хто за шэсць міляў прыехаў. С. задае тон вельмі добра і я падтрымліваю наколькі хапае сіл. Ад запалу і радасці, якія з'яўляюцца ад усведамлення, што гэта мы паклалі пачатак, доўга яшчэ гамонім на могілках» [0, с. 127].

Для папулярызацыі спеваў існавалі нават вандроўныя «групы запявалаў» (записные певцы), мэтай якіх было перамяшчэнне па павеце і правакацыя касцёльных акцый. Напрыклад, у такім злачынстве абвінавачваліся абывацелькі Гомельскага павета: гувернантка памешчыка Іляшэвіча – Вітольда Гувальт, яго выхаванка Аліна Белавежская і памешчыца Бабруйскага павета Маліноўская [0, арк. 80–82].

Але яшчэ дзіўней ва ўсёй гэтай гісторыі выглядае наяўнасць рускамоўнага варыянту песні, дзе расійская інтэлігенцыя падтрымлівае палякаў і просіць у іх прабачэнне за свайго манарха:

Господь, который Россию чрез столь долгие века
Который ей отказал до сего Твоего попечения,
Делая машиной тиранства и злости.
Пред Твой алтарь приносим молитвы:
Несчастный наш народ просвети Господи.
Ты, который тронут недавно Ее падением,
Прислал нам мужей, кои лучами просвещения,
Бросили на край свободы дохновением,
Приготовили из цепей освобождение.
В то время, как вся Польша в трауре,
Молитвой слезами просит о своей свободе,
Солдат крест ломит, убивает и хватает
Поющий народ и уносит в крепости.
О Польша, Польша за твои страдания,
Которыми удручает Царь дикой строгости.
Русский народ просит твоего извинения,
Потому что ты двигатель и его свободы.
Не воевать с Польшею, а идти по ее следам,
Учиться у нее единства и согласия.
Не грешить разбойничим диким нападением
На польскую землю и на ее свободу.
И мы жертв десятки тысяч потеряли,
Подвергаемся участи подобной Полякам,
Живя постоянно в позоре и стыде,
Неся ярмо насмешливого рабства.
Пусть несчастные кровь, которую мы пролили,
В Сибирских рудниках вместе с Польши сыновьями
Взаимную ненависть из наших сердец излили.
Соединим длани для благородных действий.
Святой Боже учини это чудо,
Чтобы войско не шло в сражение со свободными,
Соедини таковые свободою с храбрым Польским народом
Пусть живет с Польшею братская любовь.
Русский народ не желает войны для добычи
И тем более не желает чужой собственности.
Желает пользоваться свободой в покое,
Не желает обременять тягостями другой народ.
Русский народ проклянет изверга сына,
Обожжет свое лицо кровью Поляков,
Матери и супруги отвергнут Каина,
Осквернившего такими злодеяниями длани [0, арк. 59–60].

Канешне, ніхто не адмаўляе існавання рэвалюцыйных сувязяў паміж суседнімі народамі і ўплывам падзей з рэзанансам міжнароднага характару. Дарэчы гэты напрамак знаходзіўся ў прыярытэце навуковых інтарэсаў даследчыкаў савецкай эпохі. Можа ён і не меў у паўстанні першачарговай вартасці, якую акцэнтавала савецкая навука, але дакладна здымаць яго з уліку падаецца нелагічным. Тым больш, што гэта пацвярджае наяўная песня.

Такім чынам, выяўленая фактура, нават на прыкладзе адной песні, падводзіць нас да высноў, што паўстанне 1863–1864 гг. выступіла прадуктам сваёй эпохі – эпохі настойлівай неабходнасці мадыфікацыі ўсяго жыцця Расійскай імперыі, дэтэрмініраванай еўрапейскімі рэвалюцыйнымі і нацыянальна-вызваленчымі рухамі (т. зв. Вясна народаў), унутрыдзяржаўнымі эканамічнымі і сацыяльна-культурнымі пературбацыямі, калі ў грамадскай самасвядомасці актуалізавалася масавая незадаволенасць і пратэстная актыўнасць, калі народы, далучаных да Расійскай імперыі земляў пасля трох падзелаў Рэчы Паспалітай, накапілі сілаў сказаць сваё «Я».

ЛІТАРАТУРА

1. Залескі, Б. Ф. З жыцця літвінкі / Б. Ф. Залескі. – Мінск : Выд-ва В. Хурсіка, 2009. – 338 с.
2. Нацыянальны гістарычны архіў (г. Мінск) (*далей – НГАБ*). – Фонд 159. – Воп. 1. – Спр. 6674.
3. НГАБ. – Фонд. 159. – Воп. 1. – Спр. 6685.
4. НГАБ. – Фонд 1418. – Воп. 1. – Спр. 13.
5. НГАБ. – Фонд 1418. – Воп. 2. – Спр. 1.
6. НГАБ. – Фонд 1430. – Воп. 1. – Спр. 31237.
7. Boże, coś Polskę [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступа: http://bibliotekapiosenki.pl/Boze_cos_Polske. – Дата доступа: 12.09.2014.

Сосновская Н. А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОСОБЕННОСТИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧРЕЖДЕНИЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ В ОЦЕНКАХ ЭКСПЕРТОВ

Одной из актуальных проблем сферы культуры является поиск критериев, помогающих оценивать эффективность деятельности учреждений культуры. Среди таких критериев важнейший – это представление о сфере культуры и ее эффективности, как о пространстве, создаваемом деятельностью учреждений культуры и культурными событиями. В данном случае ценность культуры определяется не через ее экономическую отдачу, а через ее способность привлекать участников. Основным показателем является вовлеченность населения,

востребованность у населения услуг, предоставляемых концертными залами.

Сектором культурных инноваций Института социологии НАН в мае 2014 года был проведен опрос среди представителей административно-управленческого персонала учреждений культуры. В данном исследовании фокус внимания был направлен на институциональное измерение музыкальной культуры. Оно определяется агентами (концертными залами), их деятельностью (услугами в сфере культуры) и результатами их деятельности (вкладом в культурную жизнь и удовлетворение культурных потребностей населения). В опросе участвовали и представители администрации концертных залов Беларуси: директора, заместители директоров, художественные руководители, руководители структурных подразделений (54 человека). Среди экспертов в области музыкальной культуры большинство составили женщины (42-женщины и 12 мужчин), имеющие значительный стаж и опыт работы, который в среднем составляет 20,2 года. Средний возраст экспертов 42,7 года. Большая часть с высшим образованием.

При оценке деятельности учреждения, в котором работает эксперт, 64 % отметили лучшую посещаемость концертов для взрослых, тогда как концерты для детей лучше посещаются в 28 % случаев. Хорошую посещаемость концертов для обеих возрастных категорий отметили 8 %. Далее экспертов просили оценить степень наполняемости зрительного зала за последний год от 1 до 5, где 1 балл – низкая наполняемость зала, 5 баллов – зал заполнен для концертов различных музыкальных направлений. О том, что предложенный для оценивания список является достаточно полным, можно судить на основании того, что графой «Другая музыка», где эксперты имели возможность дописать представленное в их зале музыкальное направление, воспользовался только представитель одного зала.

Наиболее востребованными, по мнению экспертов, являются концерты популярной музыки (4,54), хореографии (4,44) и вокала (4,38) (таблица 1).

Таблица 1 – Средняя оценка наполняемости концертных залов на концерты различных музыкальных направлений.

Музыкальные направления	средняя оценка	ответили
Популярная музыка	4,54	50
Хореография	4,44	48
Вокал	4,38	48
Музыка для детей	3,70	46
Рок музыка	3,55	40
Авторская песня, шансон	3,51	47
Народная музыка	3,31	48
Духовой оркестр	3,00	42
Хоровая музыка	2,88	43
Блюз, джаз	2,69	35
Симфоническая музыка	2,37	35
Старинная музыка	2,50	36
Камерная музыка	2,08	36
Другая музыка (какая именно)_	3,00	1

В концертных залах, по месту работы экспертов проводятся не все предложенные в списке категории концертов. Отсутствующие категории эксперты не оценивали. Так концерты популярной музыки, хореографии, вокала проводятся в большинстве залов. Джазовая музыка, симфоническая, камерная, старинная музыка на части концертных площадок за последний год не звучала. Эти же концерты, по экспертным оценкам, являются и наименее востребованными у населения. Оценка их посещаемости самая низкая.

Большинство концертных залов проводит оценку успешности своей работы на основании комплекса показателей. Для 37,1 % важнейшим показателем успешности является количество посетителей концерта, 31 % определяющим считают полученную прибыль, такое же количество экспертов большое значение придают отзывам посетителей концертов. Только один респондент ответил, что успешность работы концертной площадки не оценивается.

Важной характеристикой, определяющей успех проводимого концерта, является рекламная кампания. Для подачи рекламы, концертные залы используют в основном традиционные афиши, рекламные постеры (50 человек), и СМИ (48 человек) (рисунок 1). Часть залов размещают рекламу о концертах в Интернете (38 человек). Несколько человек упомянули и другие возможности для информирования населения о предстоящем концерте.

Например, дополнительным рекламным источником могут служить: *«рекламные розыгрыши, раздача флаеров»; «звуковая реклама в транспорте»; «непосредственное информирование руководителей предприятий города администрацией ГДК"; «мини афиши населению через почтовое отделение».*

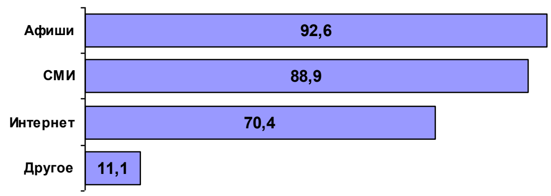


Рисунок 1 – Источники, используемые для информирования населения о предстоящих мероприятиях, в %

Таким образом, администрация концертных залов не ограничивается традиционными способами рекламы, а ищет новые возможности, в том числе и предоставляемые современными техническими средствами.

Один из путей увеличения прибыли концертного зала – развитие при концертном зале сектора дополнительных услуг. О том, что их учреждением оказываются дополнительные услуги, сообщили 60,4 % опрошенных, отрицательный ответ дали 39,4 %. Не все эксперты считают, что дополнительные услуги необходимы. Так, 14,8 % однозначно ответили, что дополнительные услуги не нужны и 29,6 % затруднились дать ответ на этот вопрос. Среди предоставляемых услуг преобладает аренда помещений. Также часто организовывают продажу дисков, сувенирной продукции исполнителей. При некоторых концертных залах организована работа буфетов или кафе. О том, что при их концертном зале работает студия звукозаписи, указали 2 эксперта. В малых городах, залы функционируют при Домах или Центрах культуры и дополнительные услуги оказываются в комплексе услуг Дома культуры. В этом контексте назывались такие мероприятия, как «выездные игровые программы для школ города», «белорусские свадебные обряды», «праздники для выпускников детских садов»,

«дни рождения», «корпоративные вечера отдыха», «подготовка коллективов предприятий к конкурсам художественной самодеятельности». Таким образом, администрация концертных залов находит различные возможности по оказанию дополнительных услуг и соответственно увеличения прибыли зала и снижению зависимости зала от государственных дотаций.

Несмотря на дополнительные источники получения прибыли, основным источником финансирования залов является государственный бюджет. Только пять человек, из опрошенных указали, что прибыль, получаемая от реализации дополнительных услуг, вносит существенный вклад в бюджет учреждения. Часть залов находится на самоокупаемости. Два человека указали, что для зала и государственная поддержка, и прибыль, получаемая непосредственно залом, имеют равноценный характер. Опрос зафиксировал единичные случаи спонсорской поддержки концертных залов. Только один эксперт указал, что зал функционирует исключительно за счет спонсорства. Еще в двух случаях спонсорская помощь сочетается с прибылью, получаемой залом самостоятельно. Таким образом, государственный бюджет, хотя и дополняется другими источниками, на данный момент, выступает основным источником средств для концертных залов.

Экспертам также задавался вопрос о том, за счет каких дополнительных источников концертный зал мог бы увеличить доход. Наибольшие надежды эксперты возлагают на спонсорство, доля поступлений от которого, в настоящий момент, составляет незначительный процент финансирования зала (рисунок 2). По мнению экспертов, развитие спонсорства в нашей стране требует доработки законодательной базы.

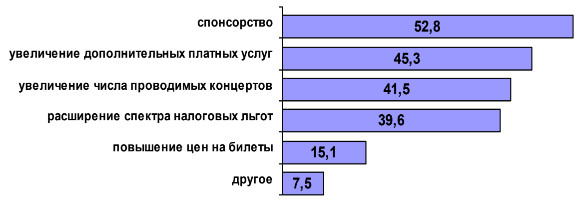


Рисунок 2 –Дополнительные источники увеличения прибыли концертных залов, в %.

Также перспективными источниками увеличения доходов опрошенные считают увеличение дополнительных платных услуг и увеличение числа проводимых концертов. Расширение спектра налоговых льгот также рассматривается в качестве возможного источника увеличения прибыли. Эксперты не приветствуют повышение цены билета, так как их высокая стоимость не будет способствовать привлечению слушателей.

Результаты проведенного в 2013 году опроса посетителей концертных залов показали, что цена билета это один из наиболее значимых факторов, способствующих активному посещению концертов. Эксперты также высоко оценили значение данного фактора. Но самым действенным моментом, по их мнению, является «выступление известных исполнителей». Также, важную роль играет и уверенность в высоком качестве концерта.

Территориальную доступность и подходящую компанию, опрошенные выбирали редко. Графа «другое», предоставляла экспертам возможность написать свой вариант ответа, который отсутствовал в предложенном списке. Чаще всего эксперты – представители концертных залов разных регионов республики – сходились во мнении, что для активизации посещения концертов классической музыки необходим соответствующий культурный уровень населения: «*повышение культурного уровня населения», «повышение культурного и образовательного уровня населения в сфере классической музыки», «уровень эстетического музыкального вкуса», «повышение интеллектуального уровня населения», «соответствующий культурный уровень населения»*. Также эксперты обратили внимание на необходимость своевременной и эффективной рекламы, интересного привлекательного репертуара, а также «*современной инфраструктуры концерта, соответствующей мировым тенденциям шоу-индустрии»*.

Таким образом, проведенное исследование показало, что концертные залы предлагают слушателям концерты различных музыкальных направлений. Наиболее востребованными являются концерты для взрослой аудитории. Это, прежде всего, концерты популярной музыки, хореографии и вокала. Различные направления музыки академических жанров занимают нижние строчки рейтинга. Самым важным фактором, способствующим повышению посещаемости концертов классической музыки, признается выступление известных, «звездных» исполнителей. Основной мотив посещения концертов – интерес к исполнителю и музыкальному направлению. Одна из возможностей повышения эффективности работы зала – развитие сектора дополнительных услуг. В настоящее время дополнительные услуги при большинстве залов достаточно традиционны – организация работы буфета и продажа дисков и сопутствующих товаров. Администрация залов активно ищет возможности для развития сектора дополнительных услуг. По мнению экспертов, необходима законодательная база, способствующая привлечению частного капитала и развитию меценаткой деятельности в сфере культуры.

Теребун Д. С.
(Республика Украина, г. Киев)

УКРАИНСКАЯ ДЖАЗОВАЯ ШКОЛА. ТРАДИЦИИ И НАРАЩИВАНИЕ ПОТЕНЦИАЛА

Потенциал украинской джазовой школы накапливался постепенно, по мере реализации того или иного творческого проекта. Немаловажную роль в этом процессе сыграло формирование системы профессионального эстрадного образования, начавшееся в 1980-е годы – именно тогда были открыты первые эстрадные отделения в высших учебных заведениях, училищах и музыкальных школах, что, несомненно, способствовало становлению и развитию джазового исполнительства в Украине. Сегодня отделения музыкального искусства эстрады, программа которых базируется на изучении джаза, успешно функционируют в Киевском институте музыки им. Р. М. Глиэра, Донецкой музыкальной академии им. С. С. Прокофьева, Харьковском национальном университете искусств им И. П. Котляревского, во многих учебных заведениях среднего звена – музыкальных

училищах и колледжах (Черниговское музыкальное училище им. Л. М. Ревуцкого, Черкасское музыкальное училище им. Б. М. Лятошинского, музыкальное училище при Днепропетровской консерватори им. М. И. Глинки); открыты также школы джазового и эстрадного искусства. С учащимися работают известные джазовые музыканты: Николай Замороко, Ефим Марков, Виталий Мачулин, Владимир Молотков, Маргарита Демиденко, многие другие. Созданы и внедряются новые программы по изучению джаза и джазовой импровизации, изданы научные и методические тематические сборники статей. Преподаватели и их ученики достойно продолжают дело развития джаза в Украине.

Говоря о наличии джазовых коллективов и солистов в разных городах Украины, отметим, что определяющую роль играет здесь фактор присутствия в данном регионе настоящего яркого лидера – знатока и «патриота» джаза, вокруг которого объединяются поклонники этого уникального искусства. В Киеве таким лидером долгое время был Владимир Симоненко, в Донецке – Валерий Колесников, в Кривом Роге – Александр Гебель, в Запорожье это Владимир Гитин, в Виннице Юрий Шепета и т. д. Вспоминая наиболее значительные имена корифеев украинского джаза, назовем Евгения Дергунова (фортепиано), Ефима Маркова (электро-бас), Виталия Мачулина (ударные), Артема Менделенко (саксофон), Олега Сачко (контрабас), Лилию Гревцову (вокал).

В среде джазовых гитаристов выдающимся, известным далеко за пределами Украины феноменом является крымчанин ***Энвер Измайлов***, лауреат многочисленных престижных конкурсов и фестивалей в различных странах мира. Богатство интонационных фольклорных истоков (атарских, украинских, русских, сербских, армянских, узбекских, болгарских), чрезвычайно индивидуальное чувство формы позволяют исполнителю создавать оригинальные композиции с очевидными джазовыми корнями, которые он сам называет «импровизированной музыкой».

Другое уникальное явление на джазовом украинском горизонте – бандурист ***Роман Гринькив***, блестящий виртуоз академического направления, талантливый композитор и бандурный мастер, значительно расширивший возможности инструмента, усовершенствовав его конструкцию. Парадоксально, но Р. Гринькив, благодаря богатству музыкальной фантазии и практически неограниченным исполнительским возможностям, играет на бандуре джаз. Широко известен его общий проект с всемирно прославленным джазовым гитаристом Эл Ди Меолой (*Al Di Meola*), в рамках которого гармонично соединились колорит украинской фольклорной песни и латино-американской гитары в джазовой интерпретации.

Значительную роль играют международные контакты украинских джазовых музыкантов – сотрудничество с зарубежными коллегами, возможность учиться за границей у ведущих мастеров джаза. Оригинальный вариант сотрудничества джазовых музыкантов, предложенный Министерством культуры Польши, апробирован на примере украинского саксофониста ***Виталия Иванова***. Исполнительскую карьеру молодой музыкант начинал в группе «Фест» Игоря Закуса, позднее был солистом в группе известного украинского пианиста Юрия Шепеты, параллельно сотрудничая с зарубежными исполнителями – А. Кондаковым, А. Ростоцким (Россия), И. Мирзоевым (Азербайджан), Дениз Перри, Крис Джаррет (США), Мико Похьола (Финляндия – США), Ренс Нюленд (Австрия). Будучи лауреатом нескольких украинских фестивалей, лауреатом Международного конкурса *Zmagannia Jazzjwe*, проходившего в 2006 году в г. Щецине (Польша), В. Иванов в том же 2006-м стал стипендиатом Министра культуры Польши в рамках программы *Gaude Polonia,* благодаря которой сделал запись своего первого сольного альбома «*Returning».* Творческое содружество с польскими джазовыми музыкантами Домиником Ваня (фортепиано), Михалом Ярос (контрабас), Бартеком Старомейским (ударные) привело к формированию коллектива, который с 2007 года активно гастролирует по всему миру.

Благодаря настоящим энтузиастам джазового движения, в последние годы началось возрождение джазового фестивального движения в Украине, основы которого были заложены в 1969 году ставшим уже легендарным фестивалем «Донецкий джаз». В биографии донецкого фестиваля были периоды взлетов и падений, но с 2001 года, после 15-летней паузы, он проводился ежегодно (сменив название на «До#Дж»), получил статус международного, профессионального и собирал рекордное количество почитателей джазовой музыки. В разные годы на фестивале выступали джазовые биг-бэнды Олега Лундстрема, Игоря Бутмана, Георгия Гараняна, Михаила Радинского, Леры Гехнер; Игорь Бриль, Анатолий Кролл, Аркадий Шилклопер, Андрей Кондаков, трио Петра Назаретова, Владимир Фейертаг, дуэт Оливье Кер-Урио и Мануэля Рошмана, трио Аркадия Эскина, Doo Bop Sound, Гулико Чантурия, Алексей Кузнецов, Энвер Измайлов, Алексей Коган, джаз-оркестр Сергея Щербакова, Валерий Колесников, Леонид Винцкевич, квартет Збигнева Намысловского, Гулико Чантурия, трио «Тригон», Дениз Перье и Напуа Давой, ансамбль «Brazil All Stars», Джони Ви, Нино Катамадзе и группа «Insight», Dean Brown Trio, группа «Jazzinho», «Bril Brothers». Какой будет дальнейшая судьба этого джазового форума – сейчас сказать трудно.

Другие украинские фестивали-ветераны – «Горизонты джаза» (родился в Кривом Роге в 1987 году, вырос с городского до всесоюзного, затем международного; последний раз состоялся в 1998 году) и «Международные дни джазовой музыки в Виннице» (впервые состоялся в 1996 году, проводится ежегодно и славится прямой радио- и телевизионной трансляцией концертов в полном объёме в эфире региональных вещателей).

Один из самых масштабных, известных и любимых украинских open-air фестивалей «Джаз-Коктебель» функционировал с 2002 года в Крыму; нынешней осенью состоялся в городе Белгород-Днестровском Одесской области.

Поражают размахом львовские джазовые фестивали: Alfa Jazz Fest, проходящий в историческом центре города (традиционно в нем принимают участие звезды мирового джаза) и этно-джаз-фестиваль «Флюгеры Львова» – своеобразная визитная карточка города: его открытие проходит во внутреннем дворике Львовской ратуши.

Среди ярких событий «представительского класса» – международный фестиваль «Jazz in Kiev» (проходит с 2008 года, организатор – продюсерский центр Алексея

Когана). Фестиваль первым в стране начал исповедовать принцип «несколько звёзд мирового джаза в течение одного вечера». Наряду с исполнителями высшего эшелона выступают украинские коллективы, в рамках фестиваля проходят мастер-классы, фотовыставки, кинопоказы.

Из фестивалей в других городах страны отметим «Джаз-Фест» в городе Сумы (с 2008 года), в котором принимают участие представители разных поколений джазменов, и черниговский международный джазовый фестиваль под названием «Chernihiv Jazz Open» (проводится с 2010 года). Бесплатные концерты молодых джазовых коллективов проходят на открытой «Зеленой сцене» фестиваля, установленной на центральной площади города, а поклонников джазовых джемов в непринужденной атмосфере фестиваль приглашает на афтепати в арт-пабы Чернигова.

Как видим, география джазовых фестивалей охватывает практически все регионы Украины.

Подводя итог, можно утверждать, что джазовые фестивали органично вписались в систему музыкальной жизни Украины и значительно обогатили ее. В течение многих лет джазовое движение развивалось от довольно скромных по масштабам мероприятий к мощным «суперфестивалям» со статусом международных. Постепенно рос уровень исполнительства отечественных участников джазовых форумов, обогащался репертуар. В последние годы значительное место в концертных программах заняли композиции, основанные на украинском «интонационном словаре» – таким образом, фестивали несомненно играют положительную роль в формировании отечественного джазового стиля.

Джазовое искусство – сложная сфера музыкальной деятельности, которая не может существовать «стихийно», являясь продуктом целенаправленного обучения, помогающего сформировать высокий уровень исполнительских навыков музыканта путем разностороннего развития его творческой личности. Новая волна подъема джазового движения в Украине очерчивает потенциал и пути претворения достижений украинского джазового искусства в отечественную джазовую школу.

Умнова И. Г.
(Российская Федерация, г. Кемерово)

ПРИЕМЫ КОНТЕНТ-АНАЛИЗА В ИЗУЧЕНИИ ПОЭТИКИ КОМПОЗИТОРА

Современное музыкознание как наука о музыке имеет достаточно широкую область применения: исследуя музыку как искусство, в качестве обязательных «составляющих» объекта оно включает связанных с определенным социальным контекстом как самих композиторов, так исполнителей и слушателей. Поэтому мобильная, изменяющаяся под воздействием собственно музыкальной практики музыкология исследует культурные, эстетические, психологические, физические и другие аспекты искусства, используя методы, научный аппарат и приемы из смежных наук. Социальные, культурологические, идеологические и другие ориентиры наряду с историко-теоретическими и стилевыми внесли коррективы в выборе аналитических методик, а усилившиеся интердисциплинарные тенденции поспособствовали апробации приемов, ориентированных на изучение широко понимаемого композиторского текста и его интерпретацию, на исследование его внешних и внутренних контекстных связей, новых аспектов.

Одной из причин выработки нового инструментария для осознания многогранного мира композитора стали образцы вербального творчества музыкантов, ставшие особенно многочисленными со второй половины XX века. Среди них, например, такие теоретические работы, как: Э. Кршенек «Исследование о 12-тоновом контрапункте», Ц. Когоутек «Техника композиции в музыке XX века», труды А. Шенберга, П. Булеза, исследовательские опусы А. Шнитке, С. Слонимского, В. Екимовского и др. Композиторская практика обращения к слову обозначена и в публикациях, представляющих творчество композитора в его монологах дневниковых записей, мемуаров; либо в едином тексте диалога с собеседником (интервью) или в переписке с респондентами. В поле внимания музыковедов постоянно находятся тексты опубликованных в разные годы письма С. Прокофьева к Н. Мясковскому, И. Стравинскому, С. Кусевицкому; а также «Письма к другу: Д. Шостакович – Исааку Гликману» или «Беседы с Альфредом Шнитке» А. Ивашкина, «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» Д. Шульгина, «Исповедь» Э. Денисова и др. Подобные вербальные опусы содержат массу интереснейших реалий жизни, отражают во многом несхожие человеческие характеры, позволяют воссоздать более полную картину творческого мира музыкантов. Однако статьи и книги композиторов, опубликованные интервью и высказывания фиксируют не только мировоззренческие принципы и эстетические идеалы. Аналогично музыкальным сочинениям, в них присутствует индивидуальное видение мира, реальные переживания, преломленные сквозь «магический кристалл» чувств, мыслей и пристрастий творящей личности. Многим очеркам, статьям, рецензиям, интервью композиторов оказывается созвучна мысль К. Паустовского: «Главное для писателя – это с наибольшей полнотой и щедростью выразить себя в любой вещи…».

Литературное слово, даже целая фраза, а также инициируемые ими ассоциации, не раз становились импульсом для появления чисто инструментального, невербального музыкального сочинения – симфонии, сонаты, квартета. Широко известное высказывание, ставшее крылатой фразой – «Так судьба стучится в дверь» – вызывает в сознании определенную ритмоформулу, которую Бетховен, однажды применив в своем инструментальном произведении, в дальнейшем уже использовал как некий знак-символ с конкретно подразумеваемым смыслом. Напомним о двух тетрадях прелюдий для фортепиано К. Дебюсси, завершающихся образными выражениями-метафорами («Девушка с волосами цвета льна», «Затонувший собор», «Следы на снегу» и др.). Вербально оформленная мысль, порой зафиксированная композитором в дневниках или письмах, порой предшествует созданию того или иного музыкального произведения. Например, фраза, появившаяся в дневнике молодого Сергея Прокофьева в июле 1917 года «У меня есть мысль, значит, я пишу» была обусловлена вновь возникшим желанием – сочинять рассказы. Думается, что смысл фразы отражает и общий настрой Прокофьева на

творческий процесс, где создание литературно-художественных форм и сочинений музыкальных осуществлялось как бы на единой основе. Не идентифицируя композиторскую и писательскую деятельность, обращаем внимание на возрастающую от эпохи к эпохе литературную активность музыкантов, на постоянное расширение жанрового спектра литературного композиторского слова. Так, например, в музыковедении дневники или автобиографии композиторов, подобно статьям или критическим заметкам, чаще встречаются при анализе деятельности творцов XIX века; в XX веке повсеместное распространение в деятельности музыкантов и мастеров в других видах искусств получают жанры интервью и беседы.

Интерес представляют также литературные тексты, где импульсом к разговору о музыке для композитора стало желание высказаться о сочинении коллеги, почитаемого мэтра. В этом случае создатель сонат и концертов превращается не только в артиста-интерпретатора, но одновременно и в исследователя, критика. Обозревая разнообразные модусы композиторского слова о музыке, А. Соколов отмечает их некую близость авторскому исполнению. По мнению исследователя, композиторское слово «…приоткрывает завесу над самым таинственным в искусстве – над авторским замыслом, никоим образом, естественно, его при этом не исчерпывая. Порой композитор с готовностью демонстрирует свои идеи и способы их воплощения. <…> В иных же случаях композитор лишь намекает на правильное направление мысли, приглашая читателя к самостоятельным умозаключениям» [1].

Как известно, композиторский процесс, связанный с фиксацией автором в своем особом звуковом мире образов-идей, предполагает создание специфических текстов. В их содержании парадоксально пересекаются оригинально воспринятые композитором не только слуховые, но и зрительные впечатления из прошлого и современности. А композиторские партитуры подчас предстают в качестве «…художественного текста как «двойного кода», рассчитанного одновременно на различные уровни восприятия. Определяющим фактором для актуализации того или иного уровня является тезаурус реципиента (слушателя, читателя, зрителя)» [2]. В этой связи особую значимость приобретает исследование процесса формирования в стилевой системе композиторов интонационных, ритмических, фактурных, тембровых и других структур в качестве «подразумевающих смысл», что способствует универсализации музыкального языка. Представляется, что не только подробный анализ музыкального языка, но и анализ собственно устной или письменной речи композитора позволяет конкретизировать смысл его творчества, художественную образность и сюжеты в его музыкальных произведениях.

Самоочевидно: самостоятельного эксперимента требует детальное изучение масштабно представленного в многовековой истории вербального наследия музыкантов-творцов, использующих жанровые, конструктивные и другие выразительные принципы художественной литературы. Имеется в виду не только подробная литературная конкретизация, сразу же выводящая за пределы музыкальной выразительности и музыкального восприятия, поскольку «единство выразительного стиля и типического круга образов в музыке и литературе вряд ли когда-либо проявлялось с прямолинейной непосредственностью» [3]. Подчас непредсказуемая для искусствоведческих исследований литературная практика музыкантов-творцов не только требует уточнения смысла собственно термина «литературное творчество композитора», но подразумевает определение его жанровых разновидностей [4]. Не меньший интерес представляет также используемая композиторами лексика, структура фраз, средства обогащения литературного языка фразеологизмами, крылатыми выражениями, метафорами.

В современных поэтических системах, в том числе композиторов, именно феномен слова порой оказывается способным выполнять функцию текста. Слово – универсальное средство описания и анализа результатов творческой деятельности во всех областях искусства. Литературные же тексты (статьи, очерки, рецензии, заметки и другие жанры) определенным образом влияют на интерпретацию смысла невербальных сочинений. Безусловно, музыкально-теоретические или публицистические, мемуарные или эссеистские тексты, посвященные различным вопросам современного композиторского творчества, допускают их расшифровки как кода теоретических интерпретаций структуры содержания музыкальных композиций. Вместе с тем, они имеют самостоятельную ценность.

Текстоориентированный подход, широко применяемый в последние десятилетия в музыковедении для изучения композиторских нотных текстов, возможен и при анализе композиторских текстов вербальных, которые являются неотъемлемой частью композиторской поэтики. В этом ракурсе речь может идти не только о текстах статей, мемуаров, эссе, но и текстов интервью устных (представленных в диктофонных или видеозаписях) и письменных (газетных или размещенных на сайтах). Анализ вербальных текстов позволит выявить лексические предпочтения говорящего, конкретизирует использованные им специфические синтаксические конструкции, уточнит своеобразный речевой композиторский «словник». Как известно, принцип некоторого статистического учета языковых единиц (слов), грамматических и формализованных категорий восходит к приемам контент-анализа.

Следует напомнить, что современные контент-аналитические методики основываются на строгой последовательности процедурных шагов: формирование абстрактного объекта исследования, формулирование исследовательской задачи, интерпретация результатов и их статистическая обработка. Представляется, что при анализе вербальных композиторских текстов также необходимо выделение ключевых понятий (смысловых единиц анализа), которые поддаются счету и в которых отражена изучаемая проблема. Как правило, за смысловую единицу контент-анализа принимается определенная идея, значимая философская тема, которая может быть выражена одним словом, устойчивым сочетанием слов, может преподноситься и описательно [5].

Совокупное изучение текстов («слова о музыке» и нотного), комплексное осмысление обширного материала, объединяющего анализы и описания как музыкальных, так и не музыкальных сочинений в рамках целостной композиторской поэтики, а также применение методов контент-анализа может быть реализовано при изуче-

нии содержательных уровней стилевой системы композитора Сергея Слонимского, отличающегося универсальностью художественного сознания. Даже в первом приближении к художническому пространству становится очевидным многоаспектность его интересов. Так, в активе современного мастера восемь опер, три балета, тридцать три симфонии, монументальные хоровые циклы, концертные формы для оригинальных составов, сочинения для оркестра и солирующих инструментов, музыка для драматических спектаклей и кинофильмов. Среди театральных, симфонических, хоровых и других произведений Слонимского особое место занимают литературные работы – книги, научные статьи, рецензии, интервью и др. Самобытность композиторского стиля Слонимского проявляется не только в его умении воплотить творческие идеи, представить собственные замыслы в пределах категорий системы индивидуального музыкального языка. Но и в артистически своеобычных трактовках идейно-образного содержания произведений коллег, в оригинальных литературно-критических толкованиях фактов музыкальной жизни, в живом непосредственном общении, диалогах, интервью, беседах о назначении искусства с журналистами, учениками, друзьями, современниками, а также в искрометных стихотворных посвящениях [6].

Для проведения контент-анализа требуется очертить необходимый круг сочинений, в которых композитором как бы осуществляется процесс «переинтонирования» близкого музыкального или литературного материала согласно закономерностям искусства. Временнàя дистанция почти в шесть десятилетий позволяет усмотреть в исканиях Слонимского некую тенденцию, связанную с группировкой сочинений разных жанров, как неких макроциклов на основе общих идей. Данные группы, как бы высвечивающие параллели между различными вербальными и невербальными сочинениями, глубоко закономерны и представляют собой явление широко распространенное (наследие Чайковского, Шостаковича, Шнитке…). Так как для большого художника всегда органично желание максимально раскрыть значительную идею или конкретную тему, дать продолжительную жизнь сложному неоднозначному образу. Все это и обуславливает тенденцию к циклизации, междуопусным связям. Приведем примеры: преобладание у Слонимского интереса к инструментальным произведениям в ранний период творчества получает отражение в его статьях, посвященных анализу симфоний Прокофьева, оркестровых партитур Малера, Арапова… Появление музыкально-театральных сочинений в середине 60-х сопровождается исследованиями драматургии опер и балетов. Апробация авангардных приемов в начале 70-х словно подкрепляется теоретическими работами, в которых анализируется стиль Стравинского, поздний квартет Шостаковича, сочинения коллег-современников…

Междуопусные связи проявляются на более общем, концептуальном уровне. Так, достаточно тождественна позитивная образная сфера в симфониях и театре: речь может идти об известной стилевой близости как в портретах лирических героинь опер, героя первой симфонической тетралогии, так и героев очерков и статей. Антитетичная образная сфера наблюдается в характеристике таких персонажей, как Магара (опера «Виринея»), Архонт (балет «Икар»), Иуда (опера «Мастер и Маргарита»), Нокс (опера «Мария Стюарт»), Клавдий (опера «Гамлет»), Иоанн Грозный, Малюта Скуратов и Федька Басманов (опера «Видения Иоанна Грозного»), Креонт (ораториальная опера «Антигона»), или антигерой из ранних восьми симфоний, гиньольный персонаж поздних вокальных циклов «Песни неудачника» и «Здравствуй, ад!». Логичным и закономерным ощущается пристальное внимание Слонимского – создателя музыкально-драматических полотен «Мария Стюарт» и «Видения Иоанна Грозного» – к «Геновеве» Р. Шумана (лирико-драматическая опера) и «Хованщине» (народная музыкальная драма) М. Мусоргского. А элегический тон в статьях-воспоминаниях о Ю. Балкашине, Б. Клюзнере, В. Пушкове ассоциируется с лирическим настроением в камерных «Интермеццо памяти Брамса», «Северной балладе памяти Э. Грига», пьесе «Альба», посвященной Габриэлю Форе.

В названии опубликованной в XXI веке книги «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе» [7] самим Слонимским объявлены литературные жанры, которые с позиций их обобщенной характеристики обозначили параллели и взаимосвязи между отдельными героями и сюжетами в книге. Они конкретизировали своеобычные эмоционально-содержательные планы книги – как бурлесковость, элегичность, дифирамбность, позволили обнаружить их присутствие в литературном, а затем и в музыкальном творчестве. Бурлесковость объединила в тематическую группу вербальные и невербальные опусы, в которых присутствует ирония, шутка, пародия, гротеск и т. п. Элегичность, сконцентрированная на лирических настроениях, устанавливает взаимосвязи между произведениями, где ярко выражены эмоции возвышенно-умиротворенные, мятежные, мечтательные и т. д. Дифирамбность, понимаемая восторженной похвалой, указывает на близость сочинений, в которых содержится патетика, горделивые эмоции, приподнятые настроения и др.

Другой пример. Слонимский, изучая в своем научном труде «Симфонии Прокофьева» [8] обобщение оркестрового творчества автором балета «Ромео и Джульетта», по-новому увидел разные грани собственного стиля. Выявленные им драматургические приемы, эксперименты в области композиции преломились в партитурах собственных сочинений. Контент-анализ содержания этой книги акцентирует внимание на наиболее значительных и важных композиторских приемах в соотнесении с симфоническим творчеством самого Слонимского. В одном случае они отмечены театральными исканиями композитора, в другом случае указывают на интерес исследователя к жанровым скерцозным частям, маршевым интонациям, монодийным «хоровым» проведениям тем. Политематическая цикличность, выявленная в симфониях Прокофьева, позволила Слонимскому в дальнейшем претворить ее в собственных одно-, двух-, трех-, четырех-, пятичастных симфонических циклах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 3. – М. : Изд-во МГИМ им. Шнитке, 2003. – С. 9.
2. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества: Исследование. – М. : Музыка, 1992. – С. 210.

3. Конен В. Дж. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1975. – С. 30.
4. Умнова И. Г. Литературное творчество композиторов // Вестник Московского университета: Серия 9. Филология. – М. : Изд-во МГУ им. Ломоносова, 2008. – № 6. – С. 101–110.
5. Бородкин Л. И. Многомерный статистический анализ в исторических исследованиях. – М. : Изд-во МГУ им. Ломоносова, 1986. – С. 140–141.
6. Умнова И. Г. О Сергее Слонимском – композиторе и музыкальном писателе // Музыкальная академия. – 2007. – № 3. – С. 16–22.
7. Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. – Спб. : Композитор, 2000. – 145 с.
8. Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева: Опыт исследования. – М.; Л. : Музыка, 1964. – 229 с.

Успенский К. О.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ СУФИЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Суфизм – древняя традиция духовного совершенствования, возникшая и выросшая в лоне ислама, не являясь при этом полностью ему тождественной. Более того, некоторые адепты суфизма утверждают, что он лишь в своих внешних формах исторически связан с данной религией, и определяют его в качестве «духа ислама» и даже «чистой сущности всех религий» [1]. Современный ирано-американский религиовед и исследователь суфизма, сам принадлежащий к одному из его братств *(тарикатов),* С. Х. Наср называет суфизм «средоточием и сердцем откровения ислама» [2]. По его словам, это «ключ, врученный человеку для того, чтобы тот мог открыть тайну собственного существования и овладеть забытым и пренебрегаемым сокровищем, сокрытым в этом существовании» [там же]. Пользуясь учением и методами суфийского духовного пути, человек может, пройдя через смерть иллюзорного «я», обрести «Я» подлинное, реальное. Благодаря этому он, по словам Насра, «научается слышать внутреннюю музыку всего живого и поверх шума повседневности слушать музыку Молчания в Вечности» [там же].

Чтобы выразить заложенную в нем истину, суфизм может использовать и использует различные доступные ему средства – искусство ткачества и искусство стрельбы из лука, архитектуру и музыку, логику и традиционную философию. Цель суфизма – «возвести человека из мира форм в мир Духа» [там же]. Но поскольку человек существует в мире форм и в начале духовного пути не отделен от него, суфизм именно посредством мира форм склоняет внимание человека к области Духа. Этой формой может быть геометрическое изображение в архитектуре, узор в живописи или каллиграфии, мелодия в музыке. Суфизм использовал все эти возможности и оказал глубокое влияние почти на все аспекты исламского искусства.

Среди традиционных искусств музыка занимает особое место, так как, будучи менее других видов искусства связанной с миром материальных форм, более непосредственно соединена с духовным миром. В отличие от экзотерического, «нормативного», «ортодоксального» ислама, который применяет музыку для своего культа с очень высокой степенью избирательности, в ряде суфийских братств во время мистических практик ей придается исключительное значение. Суфии называют музыку «пищей для души» и используют ее как источник духовного совершенствования, как одно из сильнейших средств, способствующих духовному развитию, потому что, по словам суфия, выдающегося индийского музыканта и философа первой трети XX века Хазрата Инайят Хана, «музыка зажигает огонь в сердце, и пламя, восстающее из него, озаряет душу» [3, с. 254].

Несмотря на возросший в науке интерес к суфизму в целом, работ, в которых рассматривается суфийская музыкальная традиция, совсем немного, особенно если говорить о русскоязычной литературе. Однако и в данных работах музыка исследуется преимущественно в историческом и теоретико-музыковедческом ракурсах. Но с музыкальной культурой, как справедливо отмечает В. Юнусова, «связан широкий круг философских, культурологических, этнографических проблем, без объяснения которых вряд ли стоит приступать к собственно специальной музыкальной "кухне"» [4, с. 101]. В полной мере это касается такой сложной проблемы, как «музыка – конфессия». Ведь в данном случае на первый план выходят мировоззренческие вопросы, в число которых может включаться и отношение конфессии к искусству, музыке как средствам познания мира.

В связи с достаточно строгим отбором музыки для помощи на духовном пути, в ряде суфийских братств существует традиция особых музыкальных церемоний – *сама,* на которых присутствующие получают возможность слушать определенную музыку в определенных условиях определенным способом. Классический вариант *сама* определяется как однократное прослушивание ритмически организованного исполнения, выраженного в стихотворной, музыкальной или стихотворно-музыкальной форме, или, иными словами, как однократное прослушивание рифмованной прозы, стихов, музыки или песен с музыкальным сопровождением. Однократное прослушивание является принципиальным отличием *сама* от другого основного вида практики суфиев – теомнемии *(зикр),* который характеризуется многократным проговариванием.

Основной своей целью в *сама* суфии ставят достижение определенного экстатического состояния, именуемого *ваджд.* Это состояние появляется при сосредоточении мыслей на мистическом, сакральном объекте благодаря возникновению своеобразной «обратной связи» с осознаваемым образом этого объекта. Гомофонный склад мелодии, монотонное ритмическое сопровождение, постоянный возврат к одним и тем же ритмическим и мелодическим фигурам заставляет слушателя постепенно отключиться от внешнего, физического мира, сосредоточиться на звуковой цепи мелодии и следовать за ней. Эмоциональное напряжение соответственно нарастает вместе с музыкой при помощи ускорения темпа, учащения ритма, расширения динамики и звукового диапазона. Наступает определенный момент, когда эмоциональная, а вслед за ней и духовная энергия уже не может быть сдержана рассудком и вырывается наружу, пробуждая особые мистические состояния. Как говорит Мухаммад аль-Газали (1058–1111), одна из самых ярких

фигур в суфизме, «музыка приводит в движение начала гармонии с духовным миром, которые имеются у человеческого духа, до такой степени, что суфий совершенно уносится из этого мира» [5, с. 331].

Наличие в музыке психоэмоциональных кодов, раскрываемое в суфизме через развитую и многоуровневую систему символов и определявшее своеобразную музыкальную семантику, подтвердилось в исследованиях, связанных с изучением бессознательной психики, через понятие архетипа. Источником порождения смыслов при восприятии музыки, указывает А. Торопова, «правомерно считать бессознательные структуры психики, «архетипы», резонирующие с архетипическими аналогами музыкального языка… Архетипические символы преломляются в индивидуальном бессознательном восприятии музыки в виде специфических паттернов переживаний» [цит. по: 6, с. 161]. В субъективном переживании, считает исследователь, резонанс с коллективным бессознательным достигается через соответствующее использование средств музыкального выражения – мелодии и гармонии, темпа и ритма, динамики и агогики, регистра и тембра, фактуры и инструментовки, структурной организации формы музыкального произведения.

Согласно философско-эстетическому учению суфизма, *Зат* представляет собой Первопринцип, Единый Сущий, Абсолют, Бог в аспекте Творца, который манифестировал себя в Творении, во всем проявленном мире, в *Сифате,* посредством все более уплотняющихся вибраций. И первым аспектом этой манифестации, обретшим тончайшую явленную «плоть», стал именно звук. Поэтому весь звучащий и видимый мир имеет одну изначальную природу, представляющую собой движение, вибрацию.

Представление о сакральности звука естественным образом сочетается и обогащается подобным же подходом к музыке в целом. «Музыка… есть не что иное, как изображение нашего Возлюбленного», – указывает Инайят Хан [3, с. 97]. Под Возлюбленным, следуя суфийской традиции, он понимает Высшее Существо, Бога и, определяя данную функцию музыки – изображать, отражать, проявлять Бога, – тем самым ясно выражает высший смысл и назначение музыки. «Музыка, – продолжает Инайят Хан, – есть язык красоты Единого, в которого влюблена каждая живая душа» [3, с. 99].

Следует отметить, что под словом «музыка» Инайят Хан часто подразумевает не только музыкальное искусство как одну из форм человеческой культуры, существующую в конкретных, сотворенных человеком звуковых данностях, но и то, что пронизывает всю природу, выражаясь в ритмах, тембрах, мелодиях окружающего живого пространства. «Музыка Вселенной есть фон для маленькой картины, которую мы зовем музыкой <…> Музыка стоит за работой всей Вселенной <…> Музыка есть не только величайшее явление в жизни, но она есть сама жизнь» [3, с. 104]. В музыке господствуют закономерности, которые царят в мире, и само течение музыки следует той же временной последовательности, в которой развивается Вселенная. Не только Вселенная представляет прообраз музыки, но и сама музыка является изначальным образцом, по которому строится и развивается Вселенная. Более того, не только то, что окружает нас в живой природе, есть музыка – музыкой являемся и мы сами: «Что заставляет нас чувствовать влечение к музыке, так это тот факт, что все наше существо есть музыка; наш ум и наше тело, природа, в которой мы живем, природа, которая создала нас, все, что находится вокруг и рядом с нами, все это – музыка; и мы близки всей этой музыке, мы живем, движемся и пребываем в музыке» [3, с 105].

Музыка – наиболее полно и адекватно выражающая Божественный Дух, пронизывающий все проявленное Творение, – воспринимается в суфизме как высочайшее, самое священное из искусств, ибо «то, о чем искусство живописи не может говорить ясно, поэзия объясняет словами; но то, что даже поэт находит трудным для выражения в поэзии, выражается в музыке» [3, с. 99]. Ее ценность заключается в разнообразии передаваемых психоэмоциональных образов, оказывающихся изоморфными тем мистическим состояниям, которые испытывает человек в процессе своего духовного восхождения.

Таким образом, поскольку, согласно суфийской традиции, все Сущее есть единое вибрирующее целое, а вибрация наиболее тонким и, одновременно, непосредственным образом проявляется в звуке, то наука о звуке и искусство звука являются наиважнейшими для человека. Звук пропитывает все его существо и в соответствии с определенным влиянием замедляет или ускоряет ритм циркуляции крови, возбуждает нервную систему либо успокаивает ее, пробуждает в человеке сильные страсти или умиротворяет их, принося покой, т. е. в соответствии с определенными параметрами звуковой ткани производится определенный эффект. «Звуки, – писал средневековый суфий Ибн-Зайля (998–1048), – действуют на душу двояко: со стороны своего музыкального строя и со стороны подобия своего душе» [цит. по: 7, с. 246]. Тонкое и точное познание подобных влияний дает в руки человеку, как указывает Инайят Хан, «магический инструмент для управления, настройки, контроля в жизненных ситуациях, а также помощи другим людям с наибольшей пользой» [3, с. 143].

Суфий, достигший цели духовной практики, по словам Насра, «постоянно пребывает в состоянии слушания духовной музыки. Весь мир для него – непрекращающаяся песня. Он видит существование неразлучным с гармонией и красотой» [2]. Точно так же он прозревает эту красоту в красках и формах природного мира, особым слухом улавливает ее в музыкальной форме. Если он слушает музыкальную композицию и наслаждается ею, то лишь потому, что эта музыка подтверждает его собственные внутренние состояния. В то же время, если этот человек – талантливый музыкант, каковыми были многие суфии, то сочиняемое и исполняемое им будет отражением его духовных состояний, скрытых под покровом звуков, и может привести слушателя к таким же состояниям.

Таковы, в целом, основные философско-эстетические представления о музыке, выросшие из особого миропонимания, лежащего в основе суфийской духовной и культурной традиции. По своей сути они являются скорее символическими определениями, выражающими специфическое качество разума, настроенного на особый утонченный, мистическо-одухотворенный, сакральный модус переживания Бытия. Музыка, как в учении, так и в практике суфийской

традиции, сочетаясь с целым комплексом явлений духовного порядка, наделена особым статусом, ибо ее глубинная, сущностная цель и предназначение – быть связующей нитью, мостом между человеком и Богом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Witteveen, H. J. Universal Sufism / H. J. Witteveen. – London: Vega, 2002. – 178 p.

2. Наср, С. Х. Влияние суфизма на традиционную персидскую музыку / С. Х. Наср // Суфизм.ру: Духовная традиция и современность [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: http://www.sufism.ru/music/read06.htm. – Дата доступа: 25.09.2014.

3. Инайят Хан, Х. Мистицизм звука: сб. / Х. Инайят Хан. – М. : Сфера, 1997. – 336 с. – (Серия «Суфийское Послание»).

4. Юнусова, В. Н. Ислам – музыкальная культура и современное образование в России: монография / В. Н. Юнусова. – М. : Хронограф; ИНПО; ИБП, 1997. – 152 с.

5. Газали, М. О музыке (фрагменты сочинения «Кимийа-и саадат») / М. Газали // Памяти А. А. Семенова: сб. ст. по ист., археолог., этногр. и иск-ву Средн. Азии. – Душанбе: Дониш, 1980. – С. 324–353.

6. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: учеб. пособие для студ. и препод. / В. И. Петрушин. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

7. Музыкальная эстетика стран Востока: сб./под ред. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1967. – 414 с.

Энфиаджян А. С.
(Российская Федерация, г. Москва)

ПОНЯТИЯ «КЛАСС ОРГАНОВ» И «СИМФО-ЭЛЕКТРОННЫЕ ОРГАНЫ» КАК «ПЕРВЕНЦЫ» НОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВЕДЧЕСКИХ ТАКСОНОМИЙ

Как известно, общепринятой системой классификации музыкальных инструментов является Система Хорнбостеля-Закса (СХЗ), согласно которой все разновидности музыкальных инструментов подразделяются на четыре основных класса: самозвучащие (идиофоны), мембранные (мембранофоны), струнные (хордофоны) и духовые (аэрофоны), к которым в поздней редакции СХЗ был добавлен ещё и пятый класс электрических инструментов (электрофоны).

Впервые опубликованная в 1914 году, СХЗ дифференцирует музыкальные инструменты по двум основным признакам – групповому, указывающему на природу звучащего тела, и видовому, характеризующему тот или иной конкретный способ звукоизвлечения. Понятно, что такой подход вполне естественным образом отражал реалии музыкальной жизни начала 20-го века, когда безраздельно господствовавшая акустическая музыка почти всецело потреблялась «вживую». Но сегодня, вследствие бурного развития индустрии звукозаписи, широкой экспансии электронной медиакультуры, а также активного использования в музыке различных технологий сэмплирования (эмуляции) и звукового синтеза, упомянутая ситуация уже кардинальным образом изменилась: «вживую» потребляется лишь малая толика всей звучащей в мире музыки, а большая её часть создаётся с помощью электронных и компьютерных технологий [1].

И вот, в условиях, когда традиционные формы музицирования и способы музыкальной коммуникации, тотально вытесняясь формами дистанционными, сдают свои позиции, когда потребность в музыкантах-инструменталистах «старой закваски» неуклонно снижается, а востребованность специалистов, компетентно владеющих музыкально-компьютерными технологиями, постоянно растёт, «заточенная» исключительно под специфику музыкально-технологических реалий столетней давности СХЗ приобретает уже репутацию анахроничной.

Ну а в первую очередь эта анахроничность СХЗ обнаруживается на примере инструментоведческих таксономий, связанных с самим «королём инструментов» – органом, под которым в СХЗ, конечно же, подразумевается именно и только орган духовой, что и определяет его принадлежность в СХЗ исключительно к классу аэрофонов. Доходящая же до абсурда неадекватность СХЗ выражается здесь в том, что, характеризуясь трубным (либо трубно-язычковым) принципом звукообразования, духовой орган, этот самый сложный и величественный инструмент, с подачи СХЗ объявляется ближайшим «родственником» инструментов едва ли не самых примитивных – ревунов и жужжалок, в то время как истинные родственники короля инструментов, неотличимые от него по всем параметрам слухового восприятия цифровые органы, отнесены в СХЗ к электрофонам, то есть к инструментам совсем другого класса…

Абсурдность ситуаций, когда дифференциация музыкальных инструментов проводится по признакам, для непосредственного слухового восприятие не-значимым, в то время как их коренное (определяющее художественную ценность музыкальных звуков и наиболее важное для их эмоционально-психоло-гического восприятия) качество, тембр, полностью игнорируется, стала очевидной в контексте преподавания дисциплин, относящихся к Симфо-электронной музыке (СЭМ) [2][3][4][5][6], где со всей определённостью высветилась необходимость принятия Новой Инструментоведческой Парадигмы (НИП), связанной в том числе и с разработкой адекватно соответствующих современным музыкальным реалиям таксономий, функционально ориентированных на непосредственную слуховую импрессию, то есть на эмоционально-психологическое восприятие слушателей [7].

Обоснования же целесообразности первоочередного выделения в особый класс тех музыкальных инструментов, органоподобное звучание которых ассоциировано с хорошо узнаваемым на слух звучанием «короля инструментов», представленного классическими духовыми (трубными) органами, конструкцию которых довели до совершенства лучшие органные мастера 18–19 вв., таковы:

1. Факт происхождения слова «орга́н» от греческого слова «organon» и латинского «organum», которое переводится на русский язык как просто «орудие», «инструмент». Отсюда же происходит и другое название инструментоведения – «органология». То есть слово «орга́н» является неким собирательным термином, который сам по себе на какие-либо музыкальные характеристики обозначаемого им инструмента не указывает. Поэтому «орга́нами» за всю долгую историю музыки назывались очень непохожие музыкальные инструменты, относящиеся также и к различным классам СХЗ.

2. Объединение разработчиками спецификационного стандарта «General MIDI» в единую группу «органы» 8-и (GM) или 17-и (GM2) близких по своим тембральным характеристикам музыкальных инструментов. При этом органные секции синтезаторов могут содержать десятки

различных органных тембров, а в обширных библиотеках компьютерных звуков их уже – многие сотни.

3. Нарастающая в мировой, прежде всего англоязычной, литературе тенденция выделения из массы всех инструментов, именуемых «орган», органов духовых (трубных), специально обозначая их по этой причине устойчивым термином «pipe organ» («трубный орган»).

4. Достаточная распространённость среди любителей органной музыки и профессионалов (композиторов, органистов, органостроителей, музыковедов) общепринятого видового понятия «духовой орган» также и в русском языке.

5. Факт использования в большинстве церквей западных стран, особенно протестантских, современных электронных органов, которые ни в плане звучания, ни в плане внешнего вида от органов духовых ничем не отличаются, что естественным образом побуждает людей называть такие инструменты не «электроорганами», а просто «органами», причисляя их тем самым к определённому классу музыкальных инструментов. Точно также, просто «органами», а не «электроорганами», давно уже называются все электронные органы, используемые в различных жанрах рок-музыки.

6. Абсолютная идентичность фонограммного звучания музыки, сыгранной на органах духовых и цифровых, что, во избежание вероятных недоразумений, требует расширительной трактовки также и понятия «органная музыка», которое должно прямым образом коррелироваться с понятием «класс органов».

Введение понятия «класс органов» представляется актуальным ещё и по другой важной причине, связанной с базовыми компетенциями в области СЭМ. А именно: поскольку той традиционной «акустической предтечей» СЭМ, которая по своей импровизационной природе, композиционной специфике и регистровочной атрибутике в наибольшей степени соответствует основным принципам СЭМ-концепции [8], является органная симфония, то в терминологическую систему преподавания СЭМ-дисциплин введено также и новое инструментоведческое понятие «симфо-электронный орган» («сэо»).

Определительный аспект (артефактный атрибутив) данного понятия распространяется исключительно на звучание «сэо», характеризуя его как «звучание, свойственное инструментам класса органов, достигаемое средствами электроники и ассоциируемое с величественным звучанием «короля инструментов», представленного классическими духовыми (трубными) органами эпохи высокого барокко и симфоническими органами эпохи высокого романтизма». Обоснования такой, во всех отношениях приоритетной, апелляции в рамках СЭМ-инструменто-ведения именно к «королевской» органной тематике следующие:

1. Грандиозное звучание большого трубного органа, обусловленное масштабностью и мощью его частотно-динамического диапазона, богатством тембральной палитры (до 400 регистров), а также уникальностью его сонористических феноменов, давно уже устойчиво ассоциируется с метафорой Храма, то есть символикой Духовного Величия, что в полной мере согласуется также и с основополагающими мировоззренческими приоритетами СЭМ-концепции.

2. Поскольку духовой орган – инструмент клавишный, то абсолютно достоверная имитация звучания этого инструмента при игре на клавишном синтезаторе ни в какой исполнительской адаптации не нуждается, тем более, что необходимый «органный режим» с нужными характеристиками звукоизвлечения можно легко задать в настройках любого профессионального синтезатора.

3. Все «эталонные» сонористические возможности и феномены звучания большого духового органа без труда воспроизводятся с помощью цифровой электроники, при том, что для полноценного музицирования на цифровом органе специальное помещение, храмовая акустика которого безальтернативно выполняет роль естественного резонатора для любого духового органа, уже не требуется, поскольку все реверберационные и другие пространственные эффекты и обработки изначально заложены в самой архитектуре цифровых звуков.

Ну и, конечно же, введение понятия «сэо» имеет реальное практическое значение с точки зрения музыкальной педагогики, поскольку в курсе преподавания СЭМ-дисциплин обязательным для учащихся является умение создавать звучания сэо и выстраивать на их основе перспективные СЭМ-заготовки [9] Процесс этот, кроме всего прочего, естественным образом побуждает студентов исследовать также и звучание различных электроорганов, а подобное занятие очень полезно ещё и потому, что значительная часть разработок в области электронного звукосинтеза была изначально успешно опробована именно на сонористическом материале электроорганов. Особый интерес в этой связи представляют те электроорганы («Hammond», «Crumar», «Farfisa», «Vox Continenal» и др.), в конструкции которых реализованы какие-то свои оригинальные технологии звукосинтеза. В качестве же базовой программы для выполнения различных сэо-заданий студенты изучают семплерную MIDI-систему «Hauptwerk», которая даёт возможность получать весьма достоверные и качественные эмуляции абсолютно всех органов мира, включая аутентичные, а также, разумеется, создавать свои оригинальные варианты экспрессивных сэо-звучаний [9].

Конечно, осуществлённое рассмотрение одних лишь «королевских номинаций» – это пока ещё только первый шаг по освоению того бескрайнего «тембропространства», которое сформировалось в результате активного применения многочисленных технологий звукосинтеза, приведшего к расширению тембральной палитры современной музыки от нескольких десятков тембров обычных акустических инструментов до несметного их количества в составе обширных библиотек электронных звуков, где они сгруппированы в категории, спецификация которых по определённым признакам хотя и является достаточно функциональной, но служить в качестве основополагающего таксономического базиса новой инструментоведческой парадигмы может лишь весьма условно.

И вот поэтому сегодня уже назрела необходимость всесторонней разработки новой музыковедческой дисциплины «Темброведение» (*англ.* Timbreolo-gy), которая в первую очередь призвана заниматься систематизацией различных типов и видов музыкальных тембров. Понятно, что роль «Тембороведения» особенно важна и актуальна для развития наиболее серьёзных жанров электронной музыки (ЭМ), где тембр, в качестве коренного субстрата музыки, на основе которого только и могут создаваться и выстраиваться все остальные музыкальные атрибуции,

диктует изменения её композиционных форм, приобретая тем самым значение первостепенного формообразующего средства [10].

Ну а среди других причин, обусловивших необходимость легитимации «Темброведения» именно в контексте развития ЭМ, можно указать следующие:

1. Возможности электроники по части конструирования новых экспрессивных тембров, сложных и необычных сонорных объектов, богатых ассоциативными образами звуковых структур, весьма интересных тональных комплексов и пространственных состояний неисчерпаемы.

2. С помощью электроники можно создавать звуки, которые, в отличие от звуков традиционных инструментов, сохраняют единство своей тембровой окраски во всех высотных регистрах.

3. Смоделированная репрезентация какого-то определённого эмоционального состояния может быть заложена в тканевую структуру электронного тембра уже изначально. Хотя, разумеется, это требует от специалистов, работающих в данной области (музыкальных акустиков, психоакустиков, звукоинженеров, звукорежиссёров, психологов) большой компетентности и высокой профессиональной квалификации, связанной со знанием очень многих аспектов акустической природы электронного звука и его возможных трансформаций, а также с пониманием различных когнитивных процессов, связанных с психологическим восприятием звукового материала со стороны слушателей.

4. Тогда как тембры большинства акустических инструментов могут вызвать у слушателей ожидаемый эмоциональный отклик лишь только усилиями мастера-исполнителя, внутренний потенциал очень многих электронных тембров позволяет легко вызывать такой отклик посредством одного лишь простого нажатия на клавишу синтезатора. Тоже самое можно сказать и об откликах в форме определённых ассоциативно-психологических состояний.

И вот, изложенные в предыдущих пунктах тезисы аргументируют реалистичность концепции эмотивной (психо-эмотивной) типологии тембра, в таксономиях которой тембры группируются по признакам, отражающим их каузальную аттрактивность, а спецификация соответствующих категорий проводится в том числе и в виде таких, например, эмотивно окрашенных формулировок как «светлая грусть», «тревожное ожидание», «страстный порыв» и т. д. [11].

Ну а реализация всех этих теоретических разработок осуществляется сегодня в рамках авторского Концепта преподавания учебного курса «СЭМ» [12]:

http://symphoelectronic.referata.com/wiki/Symphoelectronic_music_distance_learning_concept

ЛИТЕРАТУРА

1. Энфи А. Цифровые технологии как инструмент музыковедческих инноваций // «Музыка и электроника» – № 3–2013, с. 5– 6.

2. Энфи А. Так что же это такое – Симфо-электронная музыка? // Музыка и время. – 2011. – N 4. – С. 67–71.

3. Энфи А. Симфо-электронная музыка – инновационное направление в российской музыкальной культуре и педагогике // Проблемы музыкальной науки, 2012. – № 2 с. 140.

4. Энфи А. Симфо-электронная музыка: Генезис // Проблемы музыкальной науки, 2013. – № 1, с. 36–41.

5. Энфи А. «Симфо-электронная музыка – приоритет России» // Педагогика искусства. – № 3, 2012 г., сетевой ресурс: http://art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2012/Enfi_21_10_2012.pdf

6. Энфи А. Симфо-электронная музыка как новая педагогическая дисциплина // Сборник материалов международной научно-практической конференции «Современное музыкальное образование – 2011» // СПб гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова) – Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2011, с. 147–149.

7. Энфи А. Система Хорнбостеля-Закса и новая инструментоведческая парадигма // Музыковедческое исследование / Лауреатский диплом Первого Международного конкурса «Классика и современность – 2014», Екатеринбург.

8. Энфи А. Симфо-электронная музыка: принципы // Музыка и электроника, 2012 – № 1, с. 4–6.

9. Энфи А. Интернет-технологии в музыкальном образовании // Материалы Всероссийского Фестиваля-конкурса обучающих проектов «Музыка и мультимедиа в образовании» (Диплом Лауреата I степени, Санкт-Петербург, 29–30 марта 2013 г.)

10. Энфи А. Век электронной музыки // Звукорежиссёр – 2003 – № 6. – С. 54–58.

11. Энфи А. Темброведение: концепция «Театра Звука» на основе эмотивной типологии тембра // Музыка и электроника – 2014. – N 3, с. 4–6.

12. Энфи А. О концепте преподавания учебной программы «Академическая электронная музыка» // Проблемы музыкальной науки, 2013 – № 1, с. 269–271.

Бочкарева О. В.

(Российская Федерация, г. Ярославль)

Ярец Л.

(Российская Федерация, г. Ярославль)

РАЗВИТИЕ ОБРАЗНО-АССОЦИАТИВНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ УЧАЩИХСЯ НА УРОКЕ МУЗЫКИ

Увлечение компьютерными играми, комиксами, видео и телеинформацией, которое мы наблюдаем в настоящее время, способствует стандартизации представлений детей, приводит к обеднению их фантазии, воображения, к недостаточности развития художественно-образного мышления. Воображение, как основа художественного мышления развивается в процессе активизации образно – ассоциативных представлений. Воображение имеет универсальную, общечеловеческую ценность как компонент любой творческой деятельности и отношения человека к миру, в чем бы они ни проявлялись.

Понятие «образно – ассоциативное представление» мы рассматриваем как форму чувственного отражения мира в виде наглядных образов, возникающих на основе прошлого опыта жизни личности в результате ее взаимодействия с окружающей средой, в процессе общения с искусством, в диалоге с художественным образом.

Проблема развития образно – ассоциативных представлений школьников на уроке музыки, изучение методов совершенствования их деятельности имеет не только образовательное и воспитательное значение, но и социальное. Однако, недостаточное внимание учителей к этой проблеме снижает эффективность применяемых на практике методов обучения, способствующих развитию образно-ассоциативных представлений школьников. Для решения этой задачи требуется проведение научного исследования по разработке и экспериментальной проверке методов, способствующих эффективному развитию образно – ассоциа-

тивных представлений учащихся на уроке музыки и учитывающих положительные и отрицательные результаты этой деятельности.

Урок музыки – это урок искусства, и он отличается от других уроков тем, что на нем всегда звучит музыка, происходит диалог школьников с музыкальным произведением в разнообразных видах деятельности. О. В. Бочкарева считает, что музыкальным произведениям присущи следующие черты:

Диалогичность (способность передавать сходные чувства и мысли от одного человека к другому, от одного поколения к следующему, от эпохи к эпохе);

Долговечность (способность выразить общезначимые идеалы, которые вечны, как сама жизнь);

Совершенство (обладание гармоничной архитектоникой, целостным единством содержания и формы, строго соответствующей психологическим условиям восприятия);

Уникальность (обладание неповторимой возможностью воплощения идеальной красоты);

Личностная ценность (обладание свойством рождения смысловой и ценностной значимости, связанной с характером мировосприятия)[1, с. 232].

Язык музыки отличается от языка других видов искусства высокой степенью обобщенности и абстрактности, поэтому при восприятии музыкального произведения (в любом виде музыкальной деятельности) возникает широкий диапазон художественных образов и ассоциативных представлений. «Музыка – это осмысленное интонирование, то есть интонация, несущая мысль. Организация звуков происходит таким образом, чтобы они вызывали у исполнителей, слушателей определенные ассоциации и представления» [2, с. 36]. Художественные образы обладают обобщенным характером и рождают в сознании воспринимающего субъекта ассоциации, благодаря которым этот образ приобретает индивидуальный смысл. При этом возникающие ассоциации во многом зависят от того опыта общения с искусством, который приобрел школьник в течение всей жизни.

Выстроенная учителем система музыкальных занятий развивает у учащихся образно – ассоциативные представления при непосредственном вовлечении самого ребенка в процесс открытия новых граней искусства и осознания своей жизнедеятельности, способствует пониманию системы отношений художника к миру.

Учитывая то обстоятельство, что каждая личность ученика неповторима, и в образной сфере индивидуума доминируют представления определенной сенсорной модальности (зрительные, слуховые и кинестетические), с разными уровнями сенсорной полноты (мономодальные, бимодальные и полимодальные), мы пришли к выводу, что развитие образно – ассоциативных представлений школьников на уроке музыки будет протекать наиболее успешно в процессе интеграции и синтеза видов искусства. Выявление «родственных» средств выразительности, таких как, «интонация», «ритм», «художественный образ», «эмоция», «контраст», «симметрия», «динамика» и др. в разных видах искусства помогает развить образно-ассоциативные представления у учащихся в процессе разнообразных видов музыкальной деятельности. Оперируя такими понятиями как «ритм в живописи», «мелодичность стиха», «колорит в музыке», «ритмический рисунок», «пейзажность в музыке», «гармоническая окраска», «музыкальная картина», «симфоническая картина», «изобразительность стихотворения» и др., школьники убеждаются в единстве образно – выразительных средств в разных видах искусства.

При этом особенно важно отметить, что для решения этой сложной задачи необходимо использовать различные виды деятельности на уроке музыки: вокальное и инструментальное исполнительство, пластическое интонирование, рисование, образные рассказы о музыке и т. д. Кроме этого, мы предполагаем, что привлечение других видов искусства возможно на основе применения компьютерных технологий.

Таким образом, в процессе изучения проблемы развития образно-ассоциативных представлений школьников на уроке музыки, нами были сделаны следующие выводы:

1. Развитие образно – ассоциативных представлений школьников на основе синтеза видов искусства способствует более глубокому эмоциональному, чувственному постижению ими музыкального искусства, расширению образно – ассоциативного тезауруса; является стимулом к творческим проявлениям в различных видах музыкальной деятельности.

2. Педагогическими условиями развития образно – ассоциативных представлений школьников на основе интеграции и синтеза искусств являются:

- применение специальных художественно-образных заданий, способствующих объединению локальных знаний в области каждого отдельного вида искусства и приведение их в единую целостную картину мира (сочинений в процессе звучания музыкального произведения, сочинений «Я и музыка», развивающих игр «Придумай ассоциацию», «Если бы я был композитор…», «Если бы я был художник…», «Если бы я был поэт…» и др).
- обучение школьников эмоционально-смысловому художественному анализу, способствующего активизации и развитию образно – ассоциативных представлений школьников, накоплению музыкально-слухового опыта, что в свою очередь стимулирует творческие способности, обогащает мировосприятие школьника, воспитывает осмысленное отношение к искусству;
- применение методов анализа художественного произведения: метода сопоставления произведений разных видов искусства;

б) метод «контраста и тождества»;

- использование компьютерных технологий в процессе обучения.

Мы считаем, что в современном стандартизированном информационном обществе развитие творческого мышления личности особенно актуально. Ведь творчество – это, прежде всего, свобода, нестандартное видение мира и основа жизнедеятельности человека и прогресса общества. Личность творца, невозможно представить без развитого воображения, полета фантазии, без оперирования образно – ассоциативными представлениями в разнообразных видах деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарёва О. В. Диалог как ценностно-смысловое творчество в музыкальной культуре Ярославский педагогический вестник – 2013 – № 2 – Том I (Гуманитарные науки). – С. 229–232.

2. Кошмина И. В. Музыкальное мышление как проблема восприятия [Текст] / И. В. Кошмина // Музыка в школе. – 2009. – № 5. – С. 35–40.

СЕКЦЫЯ 3
ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

ПАДСЕКЦЫЯ
ЭТНАЛОГІІ І АНТРАПАЛОГІІ

Ануфриев О. Н.
(Республика Украина, г. Киев)

КУЛЬТУРНАЯ ДИВЕРСИФИКАЦИЯ НАРОДОВ УКРАИНСКОГО ПРИДУНАВЬЯ. СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ

Этнические процессы в мире и в том числе в Украине, продолжают воздействовать на самосознание людей, определяют их этнобытие в окружающей среде.

Этническая идентификация народа остается и сегодня важным компонентом формирования национального сознания, определяет интересы научных исследований [1, с. 24].

Этнокультурные контакты разных народов на территории Украины приводят к существованию билингвизму (в языковом, традиционном и ментальном пространстве) – социокультурной реальности и характерной для нее логикой этнокультурного приграничья, взаимообогащения и взаимодополнения этностереотипами своих народов [3, с. 21].

Интересен, и достаточно показательный в контексте поставленной проблематики, является неоднородный в этническом составе регион украинского Придунавья, где полиэтничность стала одним из условий жизни и сосуществования многих народов, проживающих на юге Бессарабии.

Полиэтничность Придунавья предопределена многими факторами, среди которых особое место занимают исторические, что в определяющей мерой повлияли на заселение этого края разными народами (болгарами, гагаузами, украинцами, россиянами и другими).

Регион Придунавья в далеком прошлом был ареной борьбы разных народов за право обладания речным путем и степями Бессарабии [4, с. 34].

Обзор исторических источников и археологических данных позволяет констатировать: украинцы в Придунавье – это один из тех этносов, который определяет этническое своеобразие региона и имеет давнюю традицию оседлости в этом крае и высокую культуру, что дает основание утверждать про их пребывание на этих землях со времени расселения славянских племен и последующих веков, вплоть до 30-х гг. XIX ст. включительно, на протяжении которых происходит постепенный рост украинских влияний в Придунавье.

Заселение этого района в течение последних трех столетий представителями разных национальных культур в крае дает возможность определить в какой мере культура этнических сообществ национальной диаспоры сохраняет типичные и основные признаки своей этнокультуры, отметить какие элементы поддаются взаимодействию со стороны «автохтонной культуры». Во-первых: существование автохтонной культуры, то есть украинской, связано из заселением этого края одновременно с другими представителями разных национальностей; во-вторых: автохтонная культура является культурой этнофоров из Киевской, Черниговской, Полтавской губерний, что отражает характерные региональные признаки этих районов в Придунавье.

Именно этот регион дает возможность использовать схему адаптации национальных меньшинств в автохтонной среде: проживание в неавтохтонной среде – личная адаптация к новой среде – личная ассимиляция [6, с. 45].

Постоянное сосуществование этносов обусловило и определенным образом определило неоднородность, нетождественность сохранения этнических архетипов в сознании народов региона, более того, усложнило процесс закрепления этнических признаков молодежи.

Этносоциокультурные исследования, которые проводились нами в течение долгого времени с 1990 г. до 2013 г., дали возможность проследить динамику этнических индикаторов культуры в повседневном существовании людей региона, определить те изменения, которые наметились в городской и сельской среде сегодня.

В нашем исследовании важно было зафиксировать не только наличие этнических элементов в структуре самосознания, но и определить то место, которые респонденты отводят этничности в общей системе составляющих компонентов социальной идентификации личности.

В первую очередь это относится к такой ситуации, когда невзирая на существенное уменьшение определенных признаков традиционной культуры и исчезновения их из быта современной жизни, народы вместе с тем выявили, в зависимости от конкретного этноса, разный уровень сохранения этнической среды, который, хотя и бегло, но при необходимости может подчеркнуть определенную связь с родиной-автохтоном. В регионе прослеживается явная тенденция к закреплению архетипных этнодифференцированных признаков каждого этноса. Это связано с тем, что активные попытки уничтожить традиционную среду с помощью слияния и укоренения в сознание, хотя и родственного, но этнически нетождественного народа, новых стереотипов существования и

поведения, выявили противоположные тенденции, которые можно рассматривать как защитную реакцию народов. В нашем исследовании важно было зафиксировать не только наличие этнических элементов в структуре самосознания, но и определить то место, которое респонденты отводят этничности в общей системе составляющих компонентов социальной идентификации личности.

Достаточно весомым показателем пробуждения национального сознания является то, что представители региона подчеркнули : этнокультура не может существовать отдельно от национальной культуры (60.5 % городских и 60.4 % сельских респондентов), что стереотипы, которые сложились в сознании людей, эмоционально окрашенные образы создают стандартизированный образ и являются сущностью механизма традиций, выполняют функцию индикатора в национальной культуре. Национальная культура является национальным макромиром, где этнокультура исполняет роль механизма сохранения этнических признаков, потому что именно на почве этнокультуры она создает свои разнообразные образы, усваивает наиболее необходимые компоненты миропонимание и мировосприятия вселенной.

Специфические условия функционирования этносов (лингвокультурные, социальные, географические) обуславливает то, что родители, а также учителя, выполняют функцию этнофоров (этническая компетентность), которые на бытовом уровне закрепляют и даже консервируют этнокультурные ценности. Больше того, данные опросы подтвердили, что семья и дальше в жизни респондентов остается основной микросредой сохранения, воссоздания и дальнейшего ознакомления с народной культурой, а все другие просветительские культурные факторы, хотя и имеют определенное значение для представителей региона, но не такое главенствующее, как Отчизна.

Можно согласиться с ученым Грицею С. И. (которая отмечала то, что в народной культуре воссоздаются очень давние архетипы мышления и именно семейная среда закладывает глубокое национальное мышление людей), и отметить тот факт, что этнокультура с идеей стремления к связи человека-природы приобретает сегодня особенное значение, и является идеалом национального существования современного общества [7, с. 34].

В качестве индикатора этнической выпуклости, то есть актуализации признаков этничности, можно рассматривать ответы респондентов на вопрос о том, с кем они себя осознают в первую очередь.

Результаты эмпирического исследования позволяют сделать некоторые общие, достаточно важные и существенные выводы, которыми является :

1. Этнокультура в регионе, невзирая на все реалии современной жизни, продолжает функционировать и влиять друг на друга, что обеспечивает ее существование в регионе.

2. Этнокультура Придунавья существует не во всех своих основных элементах, имеет усиленные тенденции к сокращению использования некоторых факторов материальной культуры, обрядовой культуры и так далее.

3. Фактор этнического сознания людей играет особенно главенствующую роль в существовании этнокультуры региона, углубляет понимание ее значения в начале XXI века. (Современный этнокультурный процесс региона окрашен также и негативными тенденциями культурной ассимиляции-маргинализации к более распространенным этносам, что является следствием экономических, политических, культурных причин, и решающим в этом вопросе оставались идеологические, что обусловило создание искусственных условий русификации в регионе.)

4. Учитывая уровень функционирования этнокультуры в регионе, а также наличие в ней специфических признаков этнокультуры-автохтона, можно считать россиян, болгар, молдаван региональными обществами, которые несмотря на исторические факты продолжают влиять на сознание людей и определять родство с родиной-автохтоном.

5. Автохтонная этнокультура украинцев представляет собой в регионе сложное явление: в некоторых своих факторах происходит активное ее влияние на другие этнокультуры, прежде всего это касается русской, углубленное использования ее элементов, черт, особенно заметно на уровне фольклора, прослеживаются тенденции использования этнично маркированных элементов этнокультуры других народов.

6. Русская этнокультура в регионе, невзирая на численное превосходство ее представителей, постепенно поддается все большему взаимовлиянию со стороны украинской, болгарской и других культур в этом регионе, и даже такие поселения, как староверы, чувствуют постепенное ее влияние. Вместе с тем, мы должны подтвердить, что средством межэтнического общения продолжает оставаться русский язык. Уровень использования украинского языка, который имеет статус государственный на территории Украины, в этом регионе остается дискуссионным. Это объясняется и целеустремленной политикой заселения региона русским населением и уровнем функционирования идеологизированных факторов и так далее.

7. Фольклор, в результате сокращения отдельных факторов этнокультуры, выполняет сегодня, вместе с языком, один из определяющих признаков идентификации этноса, повышает уровень осознания своей национальной культуры.

Национальное возрождение в Украине положительно повлияло на сознание разных этносов Бессарабии, что дает право утверждать тенденцию направленного интереса к этнокультуре своего народа.

Помимо этого, этносоциокультурологическое исследование региона дало возможность выявить очень серьезные и противоречивые тенденции тех этнических процессов, которые происходили и закреплялись в сознании людей.

1. Идеологические факторы этнополитики создавали определенное представление у народов региона о доминирующей роли русского этноса в освоении этой местности. Постоянно повторялись и закреплялись в сознании людей определенные стереотипы мышления, которые приводили к укоренению мнения доминирующего права существования здесь русской культуры; другим народам отводилась очень второстепенная роль в освоении этого региона. Особенно четко тенденция несоответствия исторических фактов была заметна по отношению к украинскому этносу. Все это и отразилось на формировании так называемого массового сознания

региона, укоренение стереотипов политической мифологии тоталитарного советского государства

2. Вместе с тем, это исследование региона дало возможность выявить очень серьезные и противоречивые тенденции тех этнических процессов, которые происходили и закреплялись в сознании людей: этнокультурные процессы в этом регионе имеют сегодня глубокую тенденцию к размыванию этнической специфики, забвения архетипов национального менталитета. Даже в сельской местности компактного проживания болгары, гагаузы, молдаване, украинцы оказались неспособными полностью сохранить этнические признаки бытия своих народов.

3. В регионе Придунавья четко прослеживается тенденция к распространению маргинализации сознания этноса, так как в результате интенсивного взаимодействия происходит процесс маргинализации человека, то есть постоянного пребывания на грани двух или нескольких этносов, соответственно культур и менталитетов.

В регионе прослеживаются такие модели этнической маргинализации сознания :

1. Психологическая, моральная амбивалентность.
2. Самоидентификация с одним из этносов.
3. Двойная или множественная этническая самоидентичность.

Именно эти процессы в главных своих факторах непосредственно отражают особенности этнического существования этносов региона, и специфику этнокультурных взаимоотношений в целом. Социологические измерения дали возможность зафиксировать тот факт, что в регионе в результате как естественных (мирных), так и искусственных процессов ассимиляции прогрессируют негативные процессы растворения отдельной этнической культуры в среде более сильной культуры, которая даже в условиях трансформации и видоизменения смогла сохранить свои этнокультурные архетипы. Сложные межэтнические и интегративные процессы в регионе способствуют созданию феномена инкультурации: усвоение психоэтнических и бытовых этносоциоориентаций, психокультурных и ментальных аспектов жизни разных этносов Придунавья, что отражается на модусе мышления этого региона в целом. Именно сегодня в Придунавье создается своеобразный стереотип поведения человека региона, что на уровне этнического сознания воспринимается как обобщение – «мы». Этот своеобразный феномен «модус мышления среды» (то есть народы этого края выявили полностью закономерный для этносов региона факт, и очень неожиданный для ученых. Почти все этносы региона выявили стойкую тенденцию к отказу в ответе на наиболее этнически маркированные вопросы.

Таким образом, в Придунавье сегодня происходит, с одной стороны, тенденция к размыванию этнической специфики народов, забвения отдельных и характерных признаков традиционной культуры и процесс формирования новой этнокультурной социопарадигмы существования – стереотипа поведения человека Придунавья; с другой стороны, этнические показатели и сегодня, невзирая на достаточно неблагоприятные условия функционирования, оказались достаточно весомыми индикаторами социального существования людей. Более того, именно этнокультурные факторы сегодня в Придунавье имеют четко очерченную тенденцию прятаться в глубинные элементы подсознания – сферу психики, национального характера, архетипной культуры, что проявляется не столько в внешних признаках, сколько у внутренних духовных проявлениях. Вот почему эти проявления становятся закономерными противоречиями между ослаблением этноспецифических особенностей объективной народной культуры и сохранением стереотипов этнического характера, так как этнические взаимодействия ведут к межэтничным инновациям, к проявлению, так называемого «этнического парадокса современности «противоречия между угасанием этноспецифических свойств объективной народной культуры и сохранением стереотипов этнического характера, что существенно влияет на процесс формирования этнического сознания людей региона. Народы Придунавья (украинцы, россияне, болгары, молдаване и другие), хотя и чувствуют на себе достаточно сильные интегративные процессы взаимодействия и взаимовлияния, выявили способность к сохранению «этнической компетентности», что позволяет ее представителю ориентироваться в мире, соотносить свое поведение в соответствии со своей культурой и одновременно чувствовать ее пределы, ее конец и начало другой культуры. Следовательно, этнокультурное сознание народов Придунавья базируется на архетипах этнонациональной памяти автохтонного этноса и активном процессом социализации, а также ассимиляционными тенденциями размывания этнических признаков в целом. Поэтому вполне закономерно возникает вопрос о феномене этнокультурного существования народов края, так как – в регионе происходят очень сложные уровни их взаимоотношений – культурные, языковые, психологические и тому подобное. Это в определенной степени отражает сложность современной этнической жизни народов Придунавья. В контексте новых глобальных интегративных тенденций в мире и в Украине в том числе, нельзя не заметить, по крайней мере сейчас, к закреплению в сознании людей своих этнокультурных признаков и стереотипов мышления, при условии существенного уменьшения функционирования традиционной культуры. Этнокультура сегодня остается не только одним из определяющих факторов формирования этнического сознания, но и определяет, сознательно или подсознательно, первичную сферу жизни народа, потому что она архивирует не только историческое наследие народа, но и больше – определяет способ существования этносов в разных социальных аспектах бытия людей, которые глобализируются в системе «этнокультура-общество».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гачев, Г. Национальные образы мира: Космо – Психо – Логос. – М., 1995.
2. Життя етносу: соціокультурні нариси. – К., 1997.
3. Крымский, С. Б. Культурные архетипы, или знание до познания // Природа. – № 11. – 1991. – С. 43.
4. Лісеєнко, О. В. Менталітет: сутність та особливості регіональних проявів. Харків, 1998.
5. Національні меншини України. – К., 1995.
6. Регіональна політика України: концептуальні засади, історія, перспективи. – К., 1995.
7. Сміт, Е. Національна ідентичність. – К., 1994.
8. Степико, М. Т. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи. – К., 1998.

9. Старовойтова, Г. В. Этнические особенности поведения и внешности в восприятии горожан в кн.: Этнические стереотипы поведения. – Л., 1985.

10. Павленко, В. М., Таглін, С. О. Етнопсихологія. – К., 1999. – 249 с.

11. Нация и национализм. – М., 1999. – 204 с.

12. Барков, В. Ю. Национальные и социальные проблемы как предмет политики в соборной Украине. – К., 1998. – 158 с.

13. Старосольський, В. Й. Теорія нації. – К., 1998. – 249 с.

14. Барков, В. Ю. Этнопсихология. – К., 1999. – 116 с.

Багновская Н. М.
(Российская Федерация, г. Москва)

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭТНОГЕНЕЗА ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

Россия на всем протяжении своей истории была и остается полиэтничным государством. В современной России резко изменившиеся социально-экономические и политические условия породили массу межэтнических проблем, в том числе в отношениях с бывшими союзными республиками и, в частности, с Украиной. С момента провозглашения независимости Украины там начинается новый раунд дискуссий, в центре которых оказались проблемы формирования восточнославянских народов и этнической структуры Древнерусского государства. Ряд историков, всячески умаляя общность происхождения и тесную связь исторических судеб восточнославянских народов, стремятся обосновать разные варианты альтернативы теории единой восточнославянской этнокультурной общности. Обосновывается тезис о том, что русская, украинская и белорусская народности начали складываться задолго до образования Киевской Руси и доминирующим этносом в Киевском государстве был украинский. В этих условиях изучение проблем этногенеза восточных славян весьма актуально и имеет большое практическое значение. Вопрос формирования на базе единой древнерусской основы трех народов: русских, украинцев и белорусов занимает в истории восточных славян особое место и является чрезвычайно сложным. Особые трудности связаны с выяснением характера историко-этнического развития населения в тех регионах, где складывались этнические границы указанных народов. Одним из таких регионов является Северская земля – своеобразная область восточнославянского мира, где в силу исторических условий до конца XVII в. сохранялась этнокультурная самобытность населения.

На рубеже третьего тысячелетия наше государство и общество вступило в период радикальных экономических, политических и социальных преобразований. Ведется поиск дальнейшего решения важнейших социально-экономических, политических и этнокультурных проблем. Гражданская ответственность за исторические судьбы народов нашей страны обязывает более взвешено и объективно, чем в предшествующий период, подойти к историко-этническим проблемам отечественной истории.

Не отрицая влияния на отечественную историю материального производства и социально-политической борьбы, необходимо исходить из того, что на судьбу государства и общества, на процесс формирования этнических общностей воздействовал целый ряд факторов, определивших специфику как общественного и государственного, так и этнического развития. Изучение тысячелетнего периода истории с VIII по XVIII век на примере региона бывшей Северской земли позволяет утверждать, что особую роль в ней сыграли особенности геополитического положения, природно-климатические условия, а также полиэтничность населения.

В этнодинамике населения Северской земли на протяжении её тысячелетней истории можно определить основные этапы: VIII–X вв.; X–XIII вв.; XIV–XVI вв.; XVII–XVIII вв., связанные с важнейшими этапами восточнославянской истории.

В советской исторической литературе общепринятой была концепция существования в Древнерусском государстве единой этнической общности – древнерусской народности. В 90-е гг., когда особенно интенсивно шли процессы пересмотра многих исторических концепций, появились работы, прежде всего на Украине, в которых полностью отвергается идея существования древнерусской народности и, развивая идеи М. С. Грушевского, обосновываются различные варианты «окремішності» украинского народа, считая именно его господствующим этносом Киевской Руси (И. Брайчевский, Я. Исаевич, М. Дашкевич, Л. Котляр и др.).

Исходя из данных исследования [3], автор пришла к мнению, что обе позиции слишком категоричны и прямолинейны. Реальные процессы были сложнее и противоречивее.

Летописные племена предгосударственного периода – это уже сложные этносоциальные объединения, сформировавшиеся из нескольких племен, в том числе и иноэтничных. Войдя в состав Древнерусского государства, эти племенные объединения, несомненно, эволюционировали в сторону не только политической и социально-экономической, но и этнической консолидации. Однако этот процесс не получил завершения. Древнерусское государство на непродолжительное время создало предпосылки для формирования единого народа на базе близкородственных групп, но эти предпосылки не стали действенными факторами сложения новой этнической общности – древнерусского народа. Слишком многие обстоятельства не позволили завершиться этому процессу. Под воздействием развивающегося процесса феодализации общества и вызванной им политической дезинтеграции Древнерусского государства, историко-этническое развитие пошло иным путем – путем усиления земляческих, областнических тенденций.

Дальнейшее развитие процесса феодализации привело к выделению крупных феодальных центров, вокруг которых формируются территории отдельных княжеств. Очередной виток этнической консолидации наблюдается уже не в рамках племенных объединений, а в рамках феодальных земель-княжеств. Одним из таких княжеств – стало Черниговское. В его пределах оказалась основная часть территории Северского племенного союза. Южные районы Северской земли вошли в состав Переяславского княжества. На первое место выступают территориальные связи населения, в летописях жители чаще именуются черниговцами, новгородцами (Северского), курянами и пр. Однако слабость экономических связей того времени, натуральный характер хозяйства способствовали устойчивости локальных особенностей и в

этом смысле – племенных границ. Термин «Северская земля», видимо, в это время становится областным понятием, отражающим историю края, и выходящим за рамки политических понятий Черниговское, Северское, Переяславское княжества. В пределах первых двух оказались, кроме северских земель, частично территории радимичей и вятичей. Область Переяславкого княжества также не была едина в этническом отношении, в её пределы вошли бывшие владения северы и полян. Часть северских поселений в верховьях Псла, Ворсклы и Северского Донца оказалась в черте половецких кочевий.

Процесс дальнейшей консолидации населения в рамках раннефеодальных государств тормозился усилившимся феодальным дроблением их, отсутствием внутреннего единства центральных областей княжеств с окраинами, которые часто переходили из рук в руки. Отмечаемая исследователями тенденция к возникновению накануне монгольского вторжения двух центров (помимо Киева) – Галицко-Волынского и Владимиро-Суздальского – вокруг которых начали группироваться остальные юго-западные и северо-восточные древнерусские земли, была прервана монгольским вторжением.

Чернигово-Северская земля ещё до монгольского нашествия оказалась, как бы между названными центрами – её князья более всего стремились укрепиться в Киеве. Монгольское завоевание и сложившаяся в результате его историческая ситуация в Восточной Европе, способствовали консервации «особности», «срединного» положения Северской земли между северо-восточными и юго-западными древнерусскими землями, с одной стороны, и кочевым населением степей, с другой. Кроме того, Северская земля с XVI в. становится объектом притязаний и борьбы двух государств – Литовского и Московского – претендовавших на наследие Киевской Руси. Северские княжества бесконечно переходили из одного подданства в другое. Эти обстоятельства также способствовали консервации этнокультурной обособленности населения Северской земли.

Собственно, монгольское вторжение не оказало сколько-нибудь заметного влияния на этнический состав населения древнерусских земель, в том числе и Северской земли. Население её южных и юго-восточных районов значительно раньше контактировало со степными племенами. Некоторые из этих племен оседали по рубежам Черниговского, Северского, Переяславского и др. княжеств. После монгольского завоевания наблюдается частичный отлив части кочевых групп обратно в степи, но часть, особенно полукочевого населения, продолжает обитать на прежних местах. Возможно даже некоторое продвижение последних к северу, в лесостепную полосу, в связи с отливом населения Переяславского и юга Черниговского княжеств в лесные районы, за Десну. Почти не вызывает сомнения факт определенного уменьшения численности населения в южных районах Северской земли, но тезис об абсолютном запустении этих областей, особенно пропагандируемый польской историографией, не может быть принят.

В этих условиях обнаруживается стойкость исторического названия Северской земли и её населения. Источники XV–XVII в. говорят о Северской земле, северских городах, реках и жителях этого края – севрюках. Севрюки [1], несомненно, потомки древнего, до монгольского населения Северской земли. Согласно упоминаниям о них источников, севрюки локализуются примерно в пределах территории древней северы. Но это не прямые потомки северы, а потомки населения Северской земли, прошедшего долгий путь исторического развития. В XIV–XVI в. Древнерусское государство уже не существует, Черниговское, Переяславское княжества как самостоятельные государственные образования – тоже. Жители теперь именуются не русскими, не черниговцами, а севруками (севрюками), то есть жителями Северской земли. Это, видимо, областное название, но тесно связанное с историей Северской земли и, возможно, служившее в XIV – первой половине XVII в. самоназванием населения. Сохранению названия «севрюки» до второй половины XVII в. способствовало то обстоятельство, что северские земли в течение XIV–XVI в. несколько раз переходили от Литовского государства (а затем Польского) к Московскому и обратно, поэтому не могло выработаться и утвердиться название, связанное с той или иной государственной принадлежностью (политоним), как, например, у белорусского населения, называемого «литвой».

Таким образом, целостность Северщины определялась не политическими институтами, а её этнокультурным единством, унаследованным от летописных северян. Севрюки представляли собой особую группу древнерусского населения, которая в XIV–XVI вв. (а в отдельных районах до второй половины XVII в.) сохраняла свою областную обособленность. С конца XVI в. и, главным образом, в XVII в. население бывшей Северской земли влилось в процесс формирования украинской и русской народностей (возможно, в какой-то мере и белорусской).

Дальнейшее социально-экономическое развитие Приднепровья (куда, в широком смысле этого понятия, входила Северская земля) определило направление этнических процессов в Северской земле. Здесь в конце XVI – первой половине XVII в. создались благоприятные условия для более интенсивного, чем в западных областях Украины, социально-экономического развития. В Приднепровье было ещё много свободного крестьянского, казацкого и городского населения. Оформление фольварочно-барщинной системы хозяйства и рост крепостного гнета в Галиции и на Волыни привели к массовым бегствам крестьян в Приднепровье, где за короткое время отмечено значительное увеличение численности населения. Экономический рост городов как центров торговли ведет к сложению единого Приднепровского рынка.

Таким образом, традиционные экономические связи, совместная борьба против господства Польши, создание украинского государства, куда вошла основная часть Северских земель, – явились решающими социально-экономическими факторами, определившими направление этнических процессов в Северской земле XVII – начала XVIII в.

Другим важным фактором, способствовавшим включению населения Северской земли в процесс формирования украинской народности, были переселения на её территорию жителей из Правобережья Днепра, западно-украинских областей и так называемых черкас южного Приднепровья.

Происхождение названия «черкасы» [2] применительно к днепровским казакам связано с адыгскими пле-

менами, известными в южнорусских степях с домонгольских времен («касоги» летописи). Затем название «черкасы» распространилось на все население южного Приднепровья и, таким образом, для условий XVII в. термин «черкасы» являлся региональным экзоэтнонимом с ярко выраженными социальными особенностями. В русских источниках XVII–XVIII вв. черкасами именовали население тех областей, которые находились под властью гетманского казацкого уряда (правительства). Языковая и культурная близость переселявшегося населения с местным, приводила к быстрому их смешению. В то же время, в северо-восточных районах Северской земли, относившихся с начала XVI в. к Московскому государству, также шел процесс слияния северского населения с населением южнорусских областей. Те же факторы (экономические и политические связи с Московским государством, переселения из его центральных и южных областей) определили этнические процессы в северо-восточных северских землях. В районе Путивля сохранились малочисленные группы местного населения (горюны), но, несомненно, впитавшие в себя различные переселенческие волны XVI–XVII вв.

Переселения черкас не только из южного Поднепровья, но в значительной степени из западных и юго-западных районов Левобережной Украины на восток и юго-восток бывшей Северской земли, относятся преимущественно к XVII – началу XVIII в. В результате создалась область смешанного расселения русских и украинцев – Слободская Украина.

В XVIII в. на Левобережной Украине более интенсивно, чем на Правобережье, шел процесс развития товарно-денежных отношений и укрепления экономических связей между отдельными районами, а также между Левобережной и Слободской Украиной. Это усиливало процесс формирования экономической общности названных областей. Дальнейшая социальная дифференциация общества почти не оставила следа от казачества и других категорий мелких служилых людей XVII в. К концу XVIII в. на украинское население Левобережной и Слободской Украины были распространены общеимперские порядки. Всё это привело к постепенному изживанию областной обособленности населения отдельных районов. В официальных документах закрепляется общий для всего украинского населения Левобережной и Слободской Украины термин «малороссийский народ». Тесные экономические и политические связи населения наиболее северных и восточных районов бывшей Северской земли с Русским государством окончательно определили его этнический облик как «великорусского» населения. Материалы I Всеобщей переписи населения Российской империи [4] свидетельствуют о том, что территорию бывшей Северской земли населяли в основном украинцы, а также русские и белорусы, то есть потомки её древнего населения влились в состав всех трех родственных народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багновская, Н. М. Севрюки: население Северской земли в XIV–XVI вв. [Текст]: Монография. – М. : Изд-во «Палеотип», 2002.

2. Багновская, Н. М. «Черкасы» и их роль в этнической истории Северской земли конца XVI – начала XVIII вв. // Народы России, Советского Союза: взгляд в прошлое и будущее. СПб. : Изд-во «Нестор», 2002. – С. 39–43.

3. Багновская, Н. М. Этнодинамика населения Северской земли. VIII–XVIII в. [Текст]: Монография. – Москва; Ярославль: Изд-во «Канцлер», 2010. – 239 с.

4. Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г. Наличное население обоего пола по уездам с указанием числа лиц преобладающих родных языков. Вып. 7. – СПб., 1905.

Батяев В. Ф.
(Республика Беларусь, г. Минск)

О ПРЕДМЕТЕ ЭТНОЛОГИИ, ЕЕ СПЕЦИФИКЕ И ТЕРМИНОЛОГИИ

Социально-экономические изменения, произошедшие после ликвидации СССР, создали новые условия функционирования белорусской культуры, способствовали возникновению в системе гуманитарных наук таких самостоятельных отраслей, как социология, политология, культурология. В то же время произошел отход от марксистко-ленинской идеологии – методологической основы советских гуманитарных наук.

Глубокие перемены произошли и в научной дисциплине, изучающей как ранее существовавшие, так и современные народы (этносы) [2, с. 60]. По паспорту специальностей Высшей аттестационной комиссии Республики Беларусь она обозначается терминами «этнография, этнология и антропология». Однако эти термины имеют не одинаковое значение.

Так, терминов «этнография» (от слова этнос-народ, графия-описание) и «этнология» (от слова этнос-народ, логия-наука) в отечественной научной литературе принято считать синонимами [7, с. 49], а в странах Западной Европы и США противопоставлять как разные уровни исследования – описательный и теоретический [9, с. 444; 14, с. 8]. Их исследовательским объектом у нас являются народы (этносы). При этом указание в название науки не противоречит названию ее исследовательского объекта или предмета. Ю. В. Бромлей отмечает, что было бы некорректно называть науку о животных «океанологией», а дисциплину изучающую океаны «зоологией» [6, с. 63]. Указанные термины параллельно существовали до 1929 г., а затем до ликвидации СССР науку обозначали только термином «этнография» [7, с. 45]. Хотя упразднение термина «этнология» удовлетворяло не всех исследователей. В. П. Алексеев считал его более удачным, более широким по содержанию и больше соответствующим сложившейся научной традиции [1, с. 68].

Что касается термина «антропология» (от слова антропо – человек, логия-наука) (культурная / социальная), заимствованный у стран Западной Европы и США, то нельзя считать его синонимом термина этнология (этнография). Антропология существенно отличается от этнологии, поскольку не ставит в качестве основной задачи изучение этнических общностей как таковых. Обозначение этим термином научной дисциплины исследующей народы-этносы противоречит названию ее исследовательского объекта. Ее объектно-предметной зоной является культура сама по себе [7, с. 49, 55]. Она не очень активно занимается современностью, ибо изучением современности во всех ее аспектах в странах Западной Европы и США занимается социология [12, с. 56]. Понятие «культура» для этнологии является фундаменталь-

ным потому, что объектом ее исследования служит культура этнических общностей.

Следует отметить, что термином «этнология» названа только одно структурное подразделение учреждения образования. Это кафедра этнологии, музеелогии и истории искусств исторического факультета Белорусского государственного университета. На факультете международных отношений этого университета читается курс под названием «этнокультурология». Ряд исследователей науку, изучающую народы-этносы, обозначают термином «этнология» [3, с. 2, 29, 30, 34; 16; 20; 26].

Этнология как наука есть система знаний, отражающая сущность этнических процессов, имеет свой объект и предмет исследования, собственные методологические принципы свое место в системе гуманитарных наук, связь с другими науками. В период коренных перемен, требуется уточнение некоторых теоретических вопросов, которые перестали соответствовать новым реалиям.

Термин «этнография» в качестве названия соответствующей самостоятельной научной дисциплины, по утверждению В. Ф. Горленко, значительное распространение приобрел в России в 20-е годы XIX в. В этот период ряде журналов открывались специальные рубрики «этнография». Но в обозначенное время в России не существовало еще этнографических учреждений, отсутствовала специальная периодика, программы, не были определены ее предмет и метод, не решены организационные вопросы становления этнографической науки. Больше в этом отношении было сделано в 40-е годы XIX в. В 1846 г. председатель отделения этнографии Российского географического общества (РГО) К. М. Бэр в докладе «Об этнографических исследованиях вообще и в России особенности» определил назначение этнографии, ее место в системе исторического знания. Годом позже сменивший К. М. Бера на посту председателя отделения Н. И. Надеждин в докладе «Об этнографическом изучении народности русской», прочитанный на заседании РГО четко определил «границы» этнографии, указал, что объектом исследований является конкретные «народы», а не человек вообще и не культура сама по себе [10, с. 51, 52]. Он определил также и предмет этнографии, выделив три ее исследовательские зоны и охватив изучением основные компоненты культуры, семейной и общественной жизни. В разработанной под его руководством этнографической программе конкретизированы общие положения, предприняты попытки определения специфики этнографии, ее место в системе гуманитарного знания, выдвинуты требования систематизации и обобщения собираемых материалов [10, с. 53].

К середине XIX в. развитие этнографического знания обозначилось в области теории уяснением дефиниций, постановкой ряда научных проблем, связанных с истолкованием фактического материала. 40–50-е годы XIX в. можно считать временем рождения этнографии в России и в научно-организационном плане, появилось специальное этнографическое учреждение (Отделение этнографии РГО), началось издание профилирующего печатного органа – «Этнографический сборник», был издан ряд этнографических программ, развернулась работа по сбору фактического материала путем рассылки программ и организации экспедиций на месте. В это время была разработана методика этнографических исследований. В ее арсенале были: метод непосредственного наблюдения. анкетный метод, сравнительный метод, метод картографирования [10, с. 53].

В начале XX в. Н. М. Могилянский высказал мнение, что этнография должна изучать особенности материального и духовного укладов жизни отдельных этносов. В 1920-е годы на этнологию смотрели как на всеобъемлющую науку. В 1925 г. факультет общественных наук Московского государственного университета был преобразован в этнологический факультет и просуществовал до 1930 г. Затем происходит постепенное сужение. В 1930-е годы широкое распространение получил взгляд на этнографию как на историческую дисциплину [7, с. 45, 55]. В резолюции археолого-этнографического совещания 7–11 мая 1932 г. утверждалось: «Построение этнографии как самостоятельной науки, с особым предметом и методом изучения, противостоящий или равноправной истории, противоречит марксистко-ленинскому учению о диалекте исторического прогресса, который представляет закономерную смену ряда общественно-экономических формаций» [22, с. 62]. В это время преобладала точка зрения, согласно которой этнография должна заниматься изучением общественно-экономических формаций. В 1930-х годах предпринимались попытки полностью отождествлять этнографические исследования с историческими. Появилось определение этнографии как «вспомогательной исторической дисциплины». Но в конце 1930-х годов ученые постепенно возвращались к представлению об этнографии как о науке, имеющей «особый предмет изучения по сравнению с историей». Однако впервые послевоенные годы «в противоположность буржуазным ученым этнографию стали рассматривать как органическую часть исторической науки как определенный раздел истории», а ее предмет стали соотносить преимущественно со сферой культуры. В те годы существовало мнение, что нет необходимости специально заниматься обсуждением вопроса о месте этнографии среди других общественных наук. С конца 1960-х годов, когда этнографы обратились к углубленному изучению фундаментальных методологических проблем, признание получило представление о том, что основным критерием для выделения предметной области этнографии должно быть рассмотрение компонентов этноса сквозь призму выполнения ими этнических функций, прежде всего под углом этнической специфики (традиционно-бытовой культуры) [7, с. 45]. Такой выбор предмета сужает его. Этнография изучала и должна изучать прежде всего современные этносы и их компоненты, а область этноспецифического у всех современных народов сужается. Всесторонняя характеристика народов-этносов возможна лишь на основе изучения всех их компонентов не только специфических, но и заимствованных у других этносов.

Советская этнография и в 1960–1980-е годы оставалась глубоко исторической дисциплиной, так как ее методологической основой являлся диалектический и исторический материализм. Ей было свойственно в отличие от большинства зарубежных аналогов односторонне толкуемый историзм, который предполагал «смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии проходило, и с точки зрения этого его развития, смотреть, чем данная вещь стала теперь» [15, с. 67].

Советские этнографы, считавшие этнографию чисто исторической наукой, ссылаясь на высказывания основоположников марксизма, которые писали: «Мы знаем только одну единственную науку, науку истории. Историю можно рассматривать с двух сторон, ее можно разделить на историю природы и историю людей» [17, с. 16]. Считать этнографию частью исторической науки, по мнению С. И. Вайнштейна, лишена строгой логики, так как универсальный диалектико-материалистический принцип историзма распространяется не только на историю, но и на другие науки, изучающие общество и природу – на философию и филологию, экономику и правоведение, географию и геологию и др., однако их не считают частью исторической науки [8, с. 77; 13, с. 57]. М. В. Крюков подчеркивает, что анализ творчества писателя немыслим без понимания закономерностей исторического развития литературного процесса, и тем не менее нет оснований считать литературоведение частью исторической науки [13, с. 58].

Против определения этнографии исторической дисциплиной еще в 1949 г. выступил Н. А. Бутинов. Он утверждал, что если с организационным руководством в Институте этнографии СССР дело обстоит благополучно, то в теоретическом руководстве имеются недостатки, доказательством чего является неточность определения и неясность предмета советской этнографии [13, с. 57]. Но господствующая точка зрения оказалась чрезвычайно живучей. Эта традиция продолжается и в белорусской этнологии. По паспорту специальностей Высшей аттестационной комиссии Республики Беларусь этнография, этнология и антропология является отраслью исторической науки. Однако этнология имеет собственную специфическую объектно-предметную сферу исследования, свои методы и источники. И это делает возможным выделить ее в самостоятельную отрасль науки, а специалистов этой отрасли именовать по названию самой научной дисциплины, как именуют социологов, культурологов и т. п.

А. И. Першиц подчеркивает, что науки выделяются по своим объектно-предметным сферам [19, с. 72]. Основными объектами этнологии являются реально функционирующие современные этнические общности, которые находятся вне сферы исследования истории, тогда как история в узком смысле исследует прошлое человечества, опираясь главным образом на дошедшие до нас письменные свидетельства. История хотя и включает изучение новейшего времени вплоть до сегодняшнего дня, но не рассматривает современность в качестве своего основного объекта, так как в противном случае она слилась бы с социологией. Она не занимается исследованием проблем первобытности. Если этнология представляет собой науку об этносах и ее специфическим предметом являются закономерности формирования, развития и трансформации этнических общностей (в отличие от общностей политических, конфессиональных и иных), а история изучает всю совокупность аспектов человеческого общества. Эти науки частично соприкасаются между собой и даже в определенных пределах перекрывают друг друга, однако специфика объекта и предмета делают возможным существование их как самостоятельных отраслей человеческого знания [13, с. 57, 58].

Разграничение этнологии и истории допускается и с учетом не только их объектно-предметных сфер, но и их методов. Для этнологии характерен не один, а ряд методов. Это метод непосредственного наблюдения, анкетный метод, метод картографирования, сравнительный метод. В иерархии методов этнологии на первое место ставят непосредственное наблюдение и сравнительный метод. Первый считается основным благодаря той роли, которую он играл в становлении, развитии и современном функционировании этнологии. Сравнительный метод служит для выявления сходных черт и различий народов-этносов. Широко практикуется при сборе фактического материала анкетный метод, дополняющий метод непосредственного наблюдения. Картографирование позволяет проводить систематизацию и обобщение материалов в широких масштабах [10, с. 54, 55; 25, с. 59]. С развитием этнологии ее методы совершенствовались, появились новые. В настоящее время распространены еще и типологический, структурный и функциональный методы, методы систематизации, обобщения и анализа материала.

Этнология как самостоятельная наука имеет свои источники. Это, прежде всего, полевые материалы, материалы, собранные в архиве, библиотеке и т. п. Этнологическим источником при соответствующем подходе может быть источник, принадлежащий истории, филологии, искусству, религии, другим наукам. Так, произведение изобразительного искусства – это источник для искусствоведения, при соответствующем подходе он может быть и интересным этнологическим источником. Фотография – полноценный этнологический источник. Любой факт, характеризующий жизнь и деятельность этноса при критическом подходе через проверку другой информацией может быть использован как этнологический факт [22, с. 65].

Этнология, как и любая наука, должна выполнять прикладные функции. Это особо актуально в настоящее время. Прикладные функции этнологии полностью проясняются лишь в том случае, если эта наука перестанет трактоваться как только историческая [7, с. 47; 21, с. 4].

В методологии каждой науки важнейшее место занимает ее терминология в понятийном аппарате. Понятия, фиксированные в терминах, выступают важнейшим инструментом научного исследования [4, с. 69]. В белорусской этнологии, несмотря на весьма глубокие перемены, происшедшие в общественной жизни, сохранились многие привычные (унаследованные от советской этнографии) понятия, выраженные неоднозначными терминами (точными названиями строго определенных понятий). Возникла необходимость переосмысления и уточнения таких понятий, упорядочения связанных с ними терминов. Это слово «народный», широко используемое в качестве составной части многих специальных терминов (народное творчество, народный театр, народная медицина, народная культура, народная одежда, народный календарь, народные традиции, народная мифология, народная педагогика, народные представления, народные знания, народные игры, народная школа, народная обрядовая система и т. п.) [4, с. 70; 24, с. 209–210, 212–215]. Его применяли к классовому обществу [23, с. 74]. Это понятие обозначается не одним термином. Многозначность этого термина противоречит принципу отбора терминов – рассматривать каждое понятие под своим собственным термином, то есть «одно понятие – один термин [18, с. 60, 62]. Так, понятие «народ» обозначают термином «этнос», а термином

«народ» – один из исторических типов этноса. Терминами («народная», «народное», «народный», «народные») – составными частями специальных терминов (медицина, одежда, школа, мифология, педагогика, творчество, театр, календарь, представления, знания, игры и т. п.) обозначали низы общества.

Одним из распространенных в этнологии является понятие «культура». Она представляет собой «человеческая деятельность и ее результаты» [3, с. 31]. В этнологии и в культурологи ее подразделяют на материальную (жилище, пища, одежда), социальную (общественные объединения, обряды, право, нормы морали, формы общественной и семейной жизни и т. п.) и духовную (наука, мифология, искусство, религия, устно поэтическое творчество, литература, язык и т. п.) [3, с. 32; 11, с. 307]. Однако в названиях некоторых учреждений в Республике Беларусь и в научных трудах отдельных исследователей имеется несоответствие с научными положениями о теории культуры. В понятие культура не включают искусство, литературу, фольклор, язык.

Некоторые исследователи, наряду с материальной, социальной и духовной, выделяют еще «народную культуру», «бытовую культуру», «национальную культуру» и «традиционную культуру». Термином «народная культура» в советский период, в условиях доминирования в научных исследованиях классового подхода, обозначали крестьянскую и пролетарскую культуру в отличие от культуры господствующего класса. В наше время многие ученые разграничивают и непрофессиональную (народную), и профессиональную культуру. В этнологии понятием «народная культура» обозначают этническую культуру. Но этнической культурой является вся культура этноса, как непрофессиональная, так и профессиональная.

Термин «бытовая культура», широко используемый ранее, имеет неопределенное значение. Само слово «быт» не имеет четкого определения. Его использовали для обозначения сферы непосредственного потребления, повседневного удовлетворения материальных и духовных потребностей людей. Относящихся к этой сфере человеческой деятельности компоненты культуры называли «бытовой культурой». В западноевропейских языках для слова «быт» нет адекватного термина и для передачи его смысла использовали формулу «внепроизводственная культура». К бытовой (внепроизводственной) культуре относили также нормы повседневного внепроизводственного поведения и повседневную жизнедеятельности людей [5, с. 54, 106]. Сфера деятельности обозначаемая термином «бытовая культура» является социальной сферой и поэтому в наше время значительная часть белорусских этнологов используют более определенный термин «социальная культура», представляющая собой систему способов регуляции человеческой деятельности [3, с. 33–34].

Термин «национальная культура» применяли в прошлом в значении «этническая культура», когда основными типами этнических общностей многие советские этнографы определяли «племя – народность – нация» [13, с. 59]. В настоящее время историческими типами этнических общностей считают «племя – народ», а термин «национальный» принял значение «государственный». Им обозначают государственные учреждения.

Термином «традиционная культура» отдельные исследователи обозначают культуру прошлых эпох, противопоставляя ее современной. Но в действительности как в культуре прошлых эпох, так и в современной культуре присутствуют традиционные компоненты. Некоторые этнологи считают, что этнология исследует только повторяющиеся, наиболее устойчивые компоненты культуры. Эти компоненты обозначают термином «традиционная культура», где слово традиция (лат. *traditio* – передача, предание) подчеркивает их устойчивость, преемственность. Ю. В. Бромлей отмечает, что в специальной литературе наблюдается тенденция к сведению культуры лишь к повторяющимся элементам, к устойчивому ее слою. Особенно отчетливо эта тенденция проявилась у отдельных представителей американской культурной антропологии, которые подчас обозначают культуру как «комплекс образцов поведения». Однако представляется очевидным, что культура в каждый данный момент включает не только устойчивые, унаследованные от прошлого компоненты, но и временные явления, а также те способы деятельности и их результаты, которые не приобрели устойчивости лишь по причине своего недавнего возникновения [5, с. 128]. Эти новые компоненты культуры, по мнению указанных исследователей, должны изучать историки. Но, во-первых, культура этнических общностей не является объектом исследования истории, а, во-вторых, культура выступает как органическое единство преемственности и обновления ее компонентов. Наличие разновременных слоев культуры отражает диалектику ее развития: с одной стороны, наследование, использование накопленных прежними поколениями культурных ценностей, с другой – отрицание устаревших форм культуры, замена их другими, более отвечающими новыми, современными условиями. И это дает основание выделить в культуре два генетически различных слоя: с одной стороны, исторически ранний («нижний») слой, который состоит из унаследованных от прошлого компонентов культуры, с другой – исторически поздний («верхний») слой, включающий новые, современные культурные явления, которые могли быть как экзогенными, то есть заимствованными, так и эндогенными, то есть возникшими в данной среде без влияния извне. Такие компоненты придают этнической общности в каждый данный момент свой неповторимый колорит [5, с. 128–129]. Ю. В. Бромлей подчеркивал, что наиболее «этничный» слой культуры в узком значении слова определяется двумя основными параметрами: надындивидуальностью (коллективностью, массовостью) и устойчивостью (традиционностью, повторяемостью). Термин «традиционная культура» непосредственно выражает один из этих основных параметров. В архаических обществах, в которых массовые устойчивые формы деятельности в подавляющем большинстве имеют традиционный характер, он вполне пригоден для ее обозначения. Однако в развитых обществах надындивидуальные компоненты культуры, уже ставшие относительно устойчивыми (на протяжении жизни одного поколения), но еще не превратившиеся в межпоколенную традицию. А главное в таких обществах многие традиции не имеют широкого массового характера. Поэтому применительно к развитым обществам одной ссылки на традиционность недостаточно [5, с. 135, 136]. В последнее время в научных исследованиях стали часто упо-

треблять термин «социокультурный». Однако «социальное» эта частью культуры, так как является результатом человеческой деятельности.

Таким образом, наука, изучающая народы-этносы, в паспорте специальностей Высшей аттестационной комиссии Республики Беларусь обозначается терминами (этнография, этнология и антропология), имеющими различные значения. Если термины этнография и этнология являются синонимами и не противоречат названию их исследовательского объекта, то термин антропология не соответствует названию ее объекту. Многие исследователи рассматриваемую дисциплину обозначают термином «этнология». Белорусская этнология входит в отрасль исторической науки. Однако специфика объекта и предмета, использование свойственных им методов и источников делает возможным существование их как самостоятельных отраслей человеческого знания. Поэтому назрела необходимость выделения этнологию в самостоятельную отрасль науки, а ее специалистов именовать по названию научной дисциплины (как философов, социологов и т. п.). Понятия белорусской этнологии, обозначаемые терминами «народная культура», «бытовая культура», «национальная культура», «традиционная культура», «социокультурный» и др., не соответствуют современному уровню ее развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, В. П. О некоторых аспектах освещения истории этнографической науки / В. П. Алексеев // Советская этнография. – 1987. – № 5. – С. 67–70.

2. Арутюнов, С. А. К расширению предмета этнографии / С. А. Арутюнов // Советская этнография. – 1987. – № 5. – С. 60–61.

3. Батяев, В. Ф. Общественные объединения белорусов XIX – 20-х годов XX века. Этологическое исследование. Монография / В. Ф. Батяев ; науч. ред. М. Ф. Пилипенко ; Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. – Саранск, 2013. – 143 с.

4. Бромлей, Ю. В. Важная задача современной этнографии / Ю. В. Бромлей // Советская этнография. – 1983. – № 5. – С. 69–71.

5. Бромлей, Ю. В. Очерки теории этноса / Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1983. – 416 с.

6. Бромлей, Ю. В. О предмете этнографии в свете логико-системного анализа / Ю. В. Бромлей // Советская этнография. – 1988. – № 1. – С. 62–69.

7. Бромлей, Ю. В. Этнография : место в системе наук, школы, методы / Ю. В. Бромлей, М. В. Крюков // Советская этнография. – 1987. – № 3. – С. 45–60.

8. Вайнштейн, С. И. Историческая этнография в структуре этнографической науки / С. И. Вайнштейн // Советская этнография. – 1987. – № 4. – С. 77–82.

9. Говард, М. Сучасная культурная антрапалогія / М. Говард ; пер. з агл. І. Карпікава, М. Раманоўскага, А. Шыманскага ; пад рэд. П. Церашковіча. – Мінск : Тэхналогія ; Беларус. фонд Сораса, 1995. – 478.

10. Горленко, В. Ф. Некоторые соображения по поводу статьи Ю. В. Бромлея и М. В. Крюкова / В. Ф. Горленко // Советская этнография. – 1988. – № 1. – С. 50–55.

11. Кармин, А. С. Культурология : учебник : 3-е изд., стерео-тип. / А. С. Кармин. – СПб. : Лань, 2004. -928 с.

12. Козлов, В. И. К вопросу о границах этнографической науки / В. И. Козлов // Советская этнография. – 1987. – № 6. – С. 53–56.

13. Крюков, М. В. Советская этнографическая наука нуждается в перестройке / М. В. Крюков // Советская этнография. – 1988. – № 1. – С. 55–62.

14. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс ; пер. с фр. Вс. Иванова. – М. : Эксмо-Пресс, 2001. – 512 с.

15. Ленин, В. И. О государстве. Лекция в Свердловском университете 11 мая 1919 г. / В. И. Ленин // Полное собрание сочинений. – Т.39. – С. 64–84.

16. Лобач, У. А. Этналогія : вучэб.-метад. комплекс для студэнтаў спец. «Гісторыя» / У. А. Лобач. – Наваполацк : ПДУ, 2009. – 132 с.

17. Маркс, К. Немецкая идеология / К. Маркс, Ф. Энгельс // Маркс К. и Энгельс Ф. – Соч. – Т.3. – С. 7–544.

18. Першиц, А. И. Социально-экономическая терминология в понятийном аппарате этнографии / А. И. Першиц // Советская этнография. – 1983. – № 5. – С. 59–69.

19. Першиц, А. И. Этнография : некоторые спорные вопросы / А. И. Першиц // Советская этнография. – 1987. – № 4. – С. 71–73.

20. Піліпенка, М. Ф. Культура як прадмет беларускай этналогіі / М. Ф. Піліпенка // Культура ў Рэспубліцы Беларусь : гісторыя, сучасны стан і перспектывы развіцця : тэзісы дакладаў навуковай канферэнцыі / Акадэмія навук Беларусі. Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; рэд. В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск, 1983. – С. 77–79.

21. Пименов, В. В. Прикладные аспекты этнографии : тенденции и проблемы / В. В. Пименов // Советская этнография. – 1986. – № 5. – С. 3–12.

22. Решетов, А. М. О совершенствовании методов этнографической науки / А. М. Решетов // Советская этнография. – 1987. – С. 61–65.

23. Семенов, Ю. И. О предмете и внутренней структуре этнографической науки / Ю. И. Семенов // Советская этнография. – 1987. – № 4. – С. 73–76.

24. Традиции в многонациональном обществе : тезисы докладов Всесоюзной научной конференции, Минск 12–16 ноября 1999 г. / Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР. – Минск, 1990. – 215 с.

25. Чистов, К. В. Наши предшественники и история этнографии / К. В. Чистов // Советская этнография. – 1987. -№ 6. – С. 57–59.

26. Этналогія Беларусі: традыцыйная культура насельніцтва ў гістарычнай перспектыве : вучэб.-метад. дапам. / Т. А. Навагродскі [і інш.]. – Мінск : БДУ, 2009. – 335 с.

Бровкин Е. А.
(Республика Беларусь, г. Гомель)

БОГОМИЛЬСКОЕ НАСЛЕДИЕ В ТРАДИЦИОННОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ ГОМЕЛЬЩИНЫ

В традиционной культуре белорусов важное место занимает устное народное творчество – фольклор. Это, кроме всего прочего, интереснейший источник, в котором отложилась историческая память народа и его представления об окружающем мире. Изучая материалы, собранные фольклористами и этнографами XIX – начала XXI вв. на Гомельщине, нам удалось обнаружить некоторые параллели здешних космогонических сюжетов с идеями богомильства. Богомильство же было значимым фактором духовной и политической жизни Европы в эпоху средневековья.

Цель данной статьи: показать смысловое содержание богомильского учения, выявить пути проникновения его в восточнославянские земли, представить элементы богомильского наследия в фольклоре Гомельщины и определить их место в традиционной культуре нашего региона.

Богомильство представляло собой одну из средневековых ересей, выражавших в религиозной форме протест социальных низов против феодального государства, феодальной эксплуатации и господствующей христианской Церкви. Само учение возникло в Византии в 9 веке и оттуда распространилось на земли Болгарии, Сербии, Боснии. Вероятно, именно с Балкан проповедники принесли богомильские идеи в Киевскую Русь (и соответственно, в земли нынешней Беларуси) в процессе христианизации восточных славян.

Корнями своими богомильское учение уходит в манихейство. Иранский пророк Мани в 3 веке попытался создать новую религиозную систему на основе теософического синкретизма при доминанте зоро-астрийских и гностических воззрений. Манихейство в Иране было объявлено ересью, сам Мани был казнён, однако его учение пытались реализовать в общественно-политической практике Маздак и маздакиты в Иране в V веке, правители Уйгурского каганата в 8 веке, народно-еретическое движение павликиан в Армении и Византии в 7–9 веках [1, с. 71–73].

Учение богомилов заимствовало из манихейства идею извечной борьбы двух сил: Бога (эманации света и любви) и сатаны (эманации тьмы и зла). Мир и человек при этом объяснялись творением сатаны – отсюда якобы все его порядки и беды. Еретики отвергали Ветхий Завет и его космогонию, а свою версию сотворения мира и человека изложили в нескольких апокрифах и в «Шестодневе» Иоанна Экзарха, где были использованы идеи античного естествознания. Иоанн Экзарх, в частности, взял за основу своего труда идеи древнегреческого мыслителя V века до нашей эры Эмпедокла. Эмпедокл полагал, что в основе всего лежат четыре первоэлемента – земля, вода, воздух, огонь. Причинами же соединения и распада этих элементов, из которых якобы строилось всё сущее, назывались два противоборствующих начала: Любовь и Вражда. Это хорошо вписывалось в дуалистическую концепцию богомильства [2, с. 117]. Богомилы признавали один лишь Новый Завет источником Откровения Господня и твердо соблюдали нравственные заветы Христа. Молитву признавали лишь одну – «Отче наш» и творили ее при любых обстоятельствах (ссылаясь на Евангелие от Матфея, 6: 6–13). Поскольку Бог есть Дух (Евангелие от Иоанна, 4:24), то Троицы, по их мнению, быть не могло. Иисуса Христа они считали человеком, погибшим на кресте во имя принципа любви, а крест, поэтому представлялся сатанинским орудием казни Спасителя. Богомилы отрицали таинства, отменили культ Богоматери и святых, по примеру византийских иконоборцев запретили почитание икон. Отвергли богомилы и почитание храмов, требуя ликвидации церковной иерархии, церковного земледелия и десятины. Отрицая возможность насильственного преобразования феодального общества, богомилы активно критиковали существующие порядки и давали людям своеобразное духовное раскрепощение. Так, тяжкая жизнь в юдоли земной представлялась подвижничеством, а ненависть к феодалам, государству и церкви – чуть ли не заслугой перед Богом. Эти идеи импонировали части социальных низов. На Балканах действовала целая сеть богомильских общин, а проповедники распространяли еретическое учение далеко за пределами региона [3, с. 20–46]. Богомильство стало официально признанной религией в Боснии, его вариант – патаренств – был распространен в Северной Италии, а последователи ереси в Южной Франции – катары – создали там самостоятельную альбигойскую республику.

Богомильство проникало и в земли восточных славян. Так, в «Повести временных лет» под 1071 годом зафиксирован рассказ о двух волхвах из Ярославля, которые смущали народ чародейством и подстрекали к бунту. Княжий человек Ян Вышатич, собиравший дань на Белоозере, прослышал о них, велел схватить и после допроса казнил. Во время допроса состоялся любопытный диалог. Волхвы сказали: «Мы знаем, как человек сотворен». Вышатич спросил; «Как?» Они ответили: «Бог мылся в бане, распотелся, отерся ветошкой и бросил её с неба на землю. И заспорил сатана с Богом, кому из нее сотворить человека. И сотворил дьявол человека, а Бог душу в него вложил. Потому-то, когда умирает человек, в землю идет его тело, а душа – к Богу» [4, с. 18]. Волхвы явно оперировали не языческой, а богомильской терминологией, что и отметил академик Д. С. Лихачев в комментарии к данному фрагменту. Носители ереси, пытавшиеся взбунтовать народ, были уничтожены. Ранее, в 1004 году, в Киеве пытался учить народ в духе богомильства монах-скопец Адриан, но он быстро раскаялся, когда митрополит Леонтий велел посадить его в тюрьму. В 1123 году явился было в Киеве один еретик – Дмитр, но митрополит Никита быстро посадил его под стражу. С носителями ереси государство и церковь справились легко. Однако вместе с ними пришли богомильские писания, которые стали достаточно популярными как среди тогдашней интеллектуальной элиты восточных славян, так и в народе, поскольку совершенно некритически воспринимались как сугубо христианские сочинения [5, с. 49, 125].

Например, один из древнерусских христианских апокрифов – «Сказание, как сотворил Бог Адама» – содержит явные богомильские аллюзии. По версии неизвестного автора, сатана на свой лад участвовал в сотворении Богом человека. Бог создал тело Адама из земли, кости из камня, кровь из морской воды, дыхание из ветра, а сатана улучил момент – и вымазал человека калом, тиной и соплями. Господь снял эту грязь с Адама и, смешав со слезами адамовыми, сделал из нее собаку. Собака охраняла человека, и дьявол не смог напустить на него скверну, зато взял палку и издали истыкал ею Адама, успев впустить в его тело 70 недугов, пока Бог не прогнал врага человеческого» [6, с. 148–153]. Итак, вместо богомильского образа сатаны как творца материального мира и человека появляется образ мелкого пакостника, который может только попытаться испортить творение Божие – и то без особого успеха.

Мы вправе констатировать, что в православных землях Древней Руси содержание богомильских текстов утратило антихристианскую направленность. У восточных славян данная ересь попросту не нашла себе питательной почвы. Вероятно, это связано с тем, что в восточнославянском регионе, в отличие от Южной Европы, генезис феодализма шел по бессинтезному пути – и здесь не было пласта греко-римского культурного наследия, которое, возможно, послужило опорой для богомильского учения. Видимо, не меньшую роль следует отвести православной духовной традиции, ставшей фундаментальной базой менталитета восточнославянских народов. Православие подавило сue-

словие еретиков и лишило его изначального смысла, переработав сюжеты богомильских писаний в новом идейно-нравственном ключе и превратив их в иллюстративный материал духовно-просветительского назидательного характера. Именно в таком качестве богомильское наследие сохранилось в фольклоре белорусского народа, в том числе и на Гомельщине. Так, наш прославленный земляк Е. Р. Романов – этнограф, историк, фольклорист – записал в Гомельском районе следующее любопытное предание космогонического характера.

«Калісь господзь хадзіў па воздуху. Бача – пузырь вісіць, і ў пузыры штось пішчыць. Господзь спрашуя:

– Што ты там такое пішчыш у пузыры?

А ён гавора:

– Бог!

– А хто ж я?

– А ты, – кажа, – над богамі бог, – у пузыры атвет дае.

– Ну, калі ж я над богамі бог… –узяў і разадраў пузыр.

Вышаў адтуль чалавек, з пузыра, і ідзе поплеч з ім. Ідзе. І цяперака гавора господзь:

– Як бы нам з табою замлі атыскаць? Патаму хоць нам без зямлі тожа можна жыць, а па-настаяшчаму няльзя. Ё, – гавора, – у акіяне бяздонным зямля –ідзі ты дастань адтуль: ты ета можаш зделаці.

Господзь гавора таму ўже таварышу свайму. Ну, той палез, узяў замлі ў рукі і попрыч у рот; і тую, з рук, богу аддаў, а тую затаіў ад бога.

Потым господзь гавора:

–Ну, мы ж ету зямельку пасеям.

Господзь замельку пасеяў, зямелька стала росць. І ў яго ў роце стала росць. Яму стала трудна тагды ўжэ. Потым ён з трудоў тых кінуўся ад бога і давай харкаць, із рота зямлю выкідаць. І дзе харкане з рота паболей, там горы, курганы дзелаюцца, – і дзе зямлі больш выкінецца з рота, і дзе трохі харкане, там раўней; і дзе плюне – там мохі, балоты… [6, с. 40].

Собственно говоря, пподобные сюжеты, бытовавшие в разных регионах нашей страны, фольклористы считают явным исключением из правил, поскольку версии такого рода обычно имеют, откровенно языческие корни и отражают элементы тотемные и хтонические [8, с. 189–212]. А здесь же налицо отнюдь не древнеславянские языческие реликты, но откровенные аллюзии богомильского толка.

Для традиционной культуры, представленной в первую очередь крестьянским взглядом на этот мир, наличие в нем и Бога, и черта было просто аксиоматичным.

Однако мы встречаем не просто такую констатацию в старых и новых записях фольклора. Связь времен оказалась глубже. Идея об участии чёрта (сатаны) в творении этого мира до сих пор жива в народных космогонических воззрениях жителей Гомельщины. Так, в фольклорно-этнографическом сборнике «Народная міфалогія Гомельшчыны», где представлены материалы опроса жителей населённых пунктов нашего региона конца 20 – начала 21 вв., встречаются очень характерные сюжеты, содержащие явные богомильские аллюзии. Например: «Бог ляпіў чалавека з гліны. А тады адвярнуўся памыць рукі. А чорт – тут как тут, Усунуў апендыцыт і ўсяго яму туды» [9, с. 189]. Налицо современная версия «Сказания, как сотворил Бог Адама» с использованием нехарактерной для традиционного крестьянского фольклора медицинской терминологии.

В упомянутом выше сборнике встречаются сюжеты, относящиеся к злободневной проблеме пьянства и алкоголизма, причём респонденты подчеркивают негативность данных явлений: «Калі Бог першы раз сам засеяў жыта, то такое было харошае! Зярната, як боб. Алі як чорт прыдумаў з жыта гарэлку гнаць, то цяпер дзесятай долі такое не родзіць» [9, с. 179]. Или: «Чорт заспорыу з Богам. Господзь пасеяу усё і кажа: «Мае будуць есці». Чорт: «А маім будуць закусваць!» [9, с. 190].

Сохранились и иные версии сказаний о соучастии чёрта в творении мира. Одно из них идентично рассказу о происхождении болот и гор в упоминавшейся записи Е. Р. Романова [9, с. 177]. Другое по новому говорит о тоже знакомой нам версии процесса создания живых существ: «Калі Бог стварыў першага чалавека, чорт падглядзеў, як гэта было, і стаў сам рабіць людзей. Так і паявілася нячыстая сіла. Гэта тыя людзі, якіх зрабіў чорт» [9, с. 186].

Итак, нечистая сила (чёрт, сатана, дьявол) является вторичным фактором в процессе мироздания, может лишь не слишком удачно подражать истинному Творцу и – в крайнем случае – несколько подпортить сотворенное, что совершенно соответствует христианским воззрениям о происхождении зла в нашем мире от лукавого.

Таким образом, богомильское наследие сохранилось в виде назидательных сюжетов в фольклоре Гомельщины вплоть до наших дней, только служит оно теперь укреплению традиционного христианского мировоззрения жителей нашего региона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев, Л. С. История религий Востока / Л. С. Васильев. – М. : Высшая школа, 1988. – 414 с.

2. Николов, Н. Звездочёты древности / Н. Николов, В. Харлампиев. – М : Мир, 1991. –293 с.

3. Ангелов, Д. Богомильство в Болгарии / Д. Ангелов. – М. : Изд-во ин. лит, 1954. – 214 с.

4. Повесть временных лет. Ч. 1. – М. – Л. : Изд-во АН СССР, 1950. – 404 с.

5. Знаменский, П. В. История Русской церкви / П. В. Знаменский. – М. : Крутицкое патриаршье подворье, 1996. – 476 с.

6. Сказание, как сотворил Бог Адама // Памятники литературы Древней Руси. XII век. – М. : Художественная литература, 1980. – С. 148–153.

7. Легенды і паданні. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 543 с.

8. Ненадавец, А. М. За смугою міфа: беларуская міфалогія і дэманалогія. / А. М. Ненадавец. – Мінск : Беларуская навука, 1999. – 254 с.

9. Народная міфалогія Гомельшчыны: фальклорна-этнаграфічны зборнік. – Мінск : ЛМФ «Неман», 2003. – 320 с.

Булыгин Ю. А.
(Российская Федерация, г. Ростов-на-Дону)

К ПРОБЛЕМЕ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ МЕНТАЛИТЕТА ДОНСКИХ КАЗАЧЬИХ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЕЙ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

В обществе до сих пор не утихают споры о том, кто такие донские казаки. Кем они были в истории Российского государства, народ это или сословие сегодня, можно ли говорить о преемственности возрождающегося сейчас казачества казачеству дореволюционному.

На предыдущем этапе историографии и научных поисков казаки объявлялись слоем, который долгое вре-

мя разбойничал на южной окраине Руси, а затем превратился в защитника реакционного имперского режима и душителей революции. Хотя отдельные историки уже в советский период усматривали в казаках социальную группу, возникшую из необходимости контроля над торговыми путями [1, л. 3], но основная парадигма оценок исследований не менялась. Современный интерес к казакам обусловлен мотивами поиска основ, готовых послужить возрождению духовного облика страны на современном этапе.

Не менее интересно чем то, продолжает ли современное казачество традиции прошлого, изучение и прояснение того, кем вообще были казаки по своему культурно-бытовому укладу, каков традиционный казачий социальный облик. Одной из возможностей для расширения подобных исследований является обращение к торгово-предпринимательской прослойке донских казаков дореволюционного периода.

Казаки всегда были в первую очередь воинами: как в начале их появления в истории средневекового периода, так и в момент распада Российской империи. А с другой стороны казак с самого раннего периода своего существования стремился к военной добыче и не возвращался из похода без подарка для жены или родственников. Эти стремления и поиски добычи можно назвать одними из предпосылок становления социального облика донских казачьих предпринимателей.

Современная историография ушла от именования казаков исключительно в негативном ключе. Представляется, что главной проблемой остаётся невысокая активность современных исследователей, которые не спешат вовлекать обширный архивный материал Торгового общества донских казаков. Только в последние время удалось найти и восстановить уникальные документы и факты. Казаки позволяли себе не только вольности и попытки отстоять собственное мнение перед военным ведомством, в составе которого они находились. К числу удивительных дел казаков можно отнести особые взаимоотношения с государственной властью, попытки вести собственные дела с иностранными особами, запрещение скидок и распродаж товаров на законодательном уровне [2, л. 1–7], и многое другое. До тех пор, пока большая часть архивных материалов остаются на полках Государственного архива Ростовской области проблема социально-культурной идентификации менталитета донских казачьих предпринимателей XIX – начала XX вв. остаётся недостаточно изученной плоскостью. Однако уже изученная часть архива позволяет пролить свет на отдельные элементы социально-культурного облика торговых казаков.

Отличия казаков от населения остальной России объяснялись пограничным положением донских земель, связями с другими этносами, межнациональными браками, а также особым статусом военно-служилого сословия. Все это вносило в жизнь казаков этнокультурные элементы, выделяющие их из общего населения империи.

Чтобы выделить специфические черты культуры казаков-предпринимателей, требуется изучить социальный облик и деловую культуру данного сообщества.

Её формирование у предпринимателей-промышленников из казачьей среды происходило в условиях пореформенных процессов, охвативших всю страну, включая и казачьи области. Казачье предпринимательство, как и казачество в целом, было неоднородным. Расслоение, начавшееся ещё в XVII веке, предопределило отличия в поведении рядовых казаков и казачьей старшины, а затем выделение в особую общность поместных, малопоместных и беспоместных офицеров-донцов. Большинство казаков, занятых в хозяйстве и торговле, не стали успешными предпринимателями и вели хозяйство, исходя из собственных ресурсов и интересов своей семьи. Однако среди них были и более успешные.

Крупными казачьими предпринимателями-промышленниками являлись в основном доверенные Торгового общества и южнороссийские горнопромышленники.

Сохранили ли представители крупного бизнеса из казачьей среды присущий казачеству традиционализм мышления и поведения? Или впитали идеи пореформенного экономического либерализма второй половины XIX века, превратившись в предпринимателей нового типа, интегрированных в формирующиеся рыночные правила, конкуренцию, развитие новых отраслей российского торгово-промышленного мира.

В конце XVIII века казаки-предприниматели сливались с общей массой обязанных служить казаков, выделяясь лучшим вооружением и одеждой. Создание Торгового общества обособило наиболее успешных торговых казаков, но до середины века они всё ещё были близки к служилым казакам, не выделяясь, ни положением, ни заработками.

Пореформенные процессы позволили отдельным выходцам из торговых казаков обособиться и от сословия и от Общества, сколотить значительные капиталы. Капиталы эти в основном приобретались традиционными способами, торговлей, добываемыми ресурсами, а не благодаря предприимчивости и вовлечению в новые отрасли производства. Занимаясь традиционными сферами, крупнейшие предприниматели одновременно пытались получать максимальную прибыль и всеми способами консервировать социально-экономическую действительность, связанную с собственной деятельностью. Союз с государственной властью обеспечивал крупнейшим казачьим хозяйствам защиту от конкуренции, позволяя иметь большие обороты без необходимости интенсификации производства и борьбе на рыночных началах.

Интересно, что о конкуренции среди предпринимателей исследователи почти не упоминают. Складывается впечатление, что её совсем не было. Чаще упоминается лишь история борьбы Нобелей и Ротшильдов за нефтяные месторождения, которая закончилась мирным соглашением. И это не случайно. Место рыночной конкуренции в России занял сговор предпринимателей [3, с. 92]. О каком изменении мировоззрения казачества в сторону либерализации можно говорить, если даже конкуренция – один из основных рыночных механизмов – проник на Дон только в противостоянии «мы» и «они», казаки и приезжие. При возникновении проблем с иногородними казачьи предприниматели пытались преодолеть конкуренцию с помощью авторитетного решения, направленного на запрет деятельности конкурентов [2].

Несмотря на аполитичность и стремление, прежде всего, решать экономические проблемы, имеет смысл

говорить о наличии системы ценностей и норм, вполне сочетающихся с устоями консервативного типа мышления и поведения. Так, например, горнопромышленники Юга России, к которым относились и казаки, отправили своё послание в адрес революционеров 1905–1907 годов одними из последних в кругу российских деловых сообществ. Кроме того, в этом послании не оказалось стремления к такой популярной либеральной идее как свободы собраний и союзов.

Опора на традиционные ценности, персонификация деловой жизни, стремление к защите и поддержке государственной власти вполне вписываются в традиции отечественного консерватизма. Это отражалось и на приверженности к патерналистским нормам деловой практики, проявлялось в формах производственной деятельности: семейном характере предприятий, работе в традиционных сферах производства (торговле зерновыми, деятельности в сфере добывающей промышленности).

Главную роль в коммерческой деятельности играла заработанная репутация, которая воспринималась не как прозрачность и откровенность перед партнёром, а как систематическое выполнение взятых на себя обязательств. Деловая репутация ассоциировалась не с фирмой или торговой маркой, а с личностью предпринимателя, владельца компании и имела большее значение, чем конкуренция или законы спроса и предложения.

Эволюция сознания к идеям экономического либерализма не стала определяющим фактором делового поведения донских дореволюционных промышленно-предпринимательских фамилий. На практике почти всегда не оставалось места рыночным элементам. Если на общественно-политическом поприще могла проявляться работа, посвящённая борьбе за права и свободы, то в экономической сфере торговый казак почти всегда пытался обойти конкуренцию за счёт нужного ему решения власти или вышестоящих управленческих органов.

В немногочисленной прослойке деловых людей из среды донских казаков можно выделить группу казачьих офицеров, занимавшихся преимущественно мелкой торговлей и земледелием. Рассмотрение облика этой группы казачьих предпринимателей обусловлено тем, что офицеры-землевладельцы, по сути, выделились в отдельный отряд предпринимателей на Дону. Они, по большей части, были отслужившими военными, получившими землю или вынужденными заниматься хозяйством для обеспечения собственного благосостояния. Выделение этого слоя обусловлено ещё и тем, что земля имела преобладающее значение в жизни казака, после того, как земледелие перестало быть непозволительным делом. Земля выступала как основным капиталом, так и обеспечением казаков всем необходимым для службы. Проблемы, связанные с землеустройством, всегда были основными в повседневной жизни донских помещиков из казачьей среды, поэтому на основе изучения земельной проблемы, процесса формирования слоя, исследования архивных документов и переписки между землевладельцами можно получить представление о социальном облике казачьих помещиков.

Основные навыки ведения финансового учёта будущие казаки-землевладельцы получали уже на службе, ведя памятные книжки о воинских закупках и состоянии полковых хозяйств, приобретая черты, свойственные дворянам нового типа. Некоторые из них уже в пореформенное время поставили свои хозяйства на рыночные рельсы, но лишь немногие приобрели соответствующее мировоззрение.

Донские дворяне-землевладельцы формировались, прежде всего, из поместных чиновников и отслуживших офицеров-казаков. Вопросы землеустройства были основными, и указы, закрепившие землю и крестьян на ней, а также дворянский статус за казаками стали, по сути, основой формирования слоя казачьих предпринимателей-землевладельцев на Дону. Государство с помощью комиссии для изучения хозяйственного положения Войска пыталось уже в начале XIX в. обеспечить общий доступ к войсковым ресурсам, чтобы не дать земельному расслоению привести к кровопролитным и разлагающим военный казачий дух восстаниям. Это было чрезвычайно важно для обеспечения стабильности южных границ империи. Однако государство не могло остановить расслоение и выделение слоя чиновников, которые были исконно казачьей элитой и постепенно начали копировать черты и образ жизни российского дворянства как соответствующие более высокому положению.

Сложилось противоречие: стремясь сблизиться в положении с общероссийской элитой, казаки-землевладельцы старались сохранить свою самобытность и отстоять имеющиеся привилегии. Имея возможность ведения хозяйства, они активно стремились к развитию, подчиняясь власти, опасались её навязчивой опеки. Некоторые из них уже в пореформенное время представлялись людьми с капиталистической жилкой, но в вопросах общественно-политического характера казачьи землевладельцы редко были либералами. Не случайно земства на Дону не прижились. Земцы начали конкурировать с войсковыми органами в хозяйственно-административной сфере, да ещё и выступили рассадниками идей, подрывавших традиционные основы жизни края, того, чего, прежде всего, опасались власти. Показательно в этом случае игнорирование этих органов казаками Торгового общества, неохотно шедших на сотрудничество и уклонявшихся от привлечения к участию в своей деятельности.

Складывается впечатление, что условий для создания стабильной рыночной системы взаимоотношений не было. Им не откуда было взяться. Традиционное общество со своими вертикальными связями, патернализмом, субординацией и неравенством очень слабо сочеталось с рыночной конкуренцией и либеральным экономическим устройством. Казаки, которые относились к передовым хозяевам и были ярыми общественниками, высказывали мнение, вполне сочетающиеся с взглядами русского консерватизма. Попытки некоторых казаков-предпринимателей из помещичьей среды отстоять собственное мнение в отличие от изначально заданного и «единственно верного» взгляда государственных чиновников, выглядели в глазах последних чуть ли не либерализмом. В то же время вполне определённо можно считать социальный облик казачьего чиновника-землевладельца близким к консервативному идеалу, включающему в себя внутреннее ценностное ядро, опирающееся на сложившиеся в казачьей среде традиционные принципы и сословное мироощущение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лященко П. И. Несколько слов о роли торгового капитала в истории казачества, (по поводу книги т. Янчевского Н. «Колониальная политика на Дону торгового капитала

Московского государства в XVI–XVII вв.). – Ростов н / Д: Книгоиздательство «Северный Кавказ», 1930 // ЦДНИРО. Ф. 12. Оп. 2. Св. 4. Д. 83.

2. О прекращении в Новочеркасске торговли под видом распродажи дешёвок, скидки с товаров и прочее // ГАРО. Ф. 200. Оп. 1. Д. № 922. Л. 1–7.

3. Сущенко В. А. Предпринимательство на трёх этапах Российской модернизации (вторая половина XIX–XX вв.): общее и особенное в исторической судьбе: дис. … д-ра ист. наук. Ростов н / Д, 2001.

Веселовская Е. В.
(Российская Федерация, г. Кемерово)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ КОРЕННЫХ ЭТНОСОВ В СЕТИ ИНТЕРНЕТ. НОВЫЕ ПРАКТИКИ

Развитие мировой культуры последних десятилетий проходит под знаком глобализации – процесса всевозрастающего воздействия на социальную действительность отдельных стран различных факторов международного значения: экономических и политических связей, культурного и информационного обмена (Р. Робертсон). Создание общего информационного поля и вовлечение в него представителей разных национальностей создаёт угрозу для культурной самоидентификации личности, сохранения национальных традиций. Возможности репрезентации в медиапространстве своего культурного наследия у разных народов различны. Вместе с тем, в программе «Медийная и информационная грамотность», разработанной ЮНЕСКО, в числе главных функций медиа указывается способность служить средством «выражения культуры, установления культурных связей как между представителями одного народа, так и между народами» [6].

Одними из наиболее острых проблем социально-культурной сферы Кемеровской области и Сибирского федерального округа в целом являются проблемы сохранения, исследования и трансляции культурного наследия коренных малочисленных народов; проведения масштабной работы по систематизации и изданию накопленного фольклорного материала; интеграции усилий ведущих научных центров и учреждений образования региона по изучению традиционной культуры. Всё это определяет большую актуальность и значимость работы по созданию информационных ресурсов, содействующих сохранению, распространению и изучению культуры малочисленных народов.

Установление культурных связей коренных этносов в сети Internet возможно посредством ресурсов разных типов, которые различаются целевыми установками, контентом, способами подачи и представления информации. Часть этих ресурсов инициирована государственными или иными официальными структурами (например, сайты Департаментов культуры и национальной политики; общественных организаций; ассоциаций коренных малочисленных народов и пр.). Огромный интерес представляют ресурсы, контент которых формируется самими представителями коренных этносов: группы в социальных сетях, паблики.

Создание и функционирование медиаресурсов, репрезентирующих традиционную культуру – значимый феномен современности. Помимо своего несомненного прикладного значения, медиаресурсы такого типа интересны сами по себе как свидетельство закономерного и естественного решения вопроса о «конфликте» традиционной и медийной культур, который был обозначен в ряде научных работ [см. напр. 3; 4; 5]. Наличие медиатекстов и медиаресурсов, репрезентирующих феномены и ценности традиционной культуры, свидетельствует о том, что «конкуренция» медийной и традиционной культур на одном социокультурном поле – миф. Не отрицая разности этих двух типов культур, разности их аксиологий, сложности их взаимосвязей и отношений, мы, однако, не имеем достаточных оснований обозначать эти отношения как конфликт, оппозицию, конкуренцию. Подробно сущность и взаимодействие традиционной и медийной культур анализировались, в частности, в работах [1; 2].

Сохранение основ традиционной культуры, языков малочисленных народов, изучение обрядов, ремёсел, фольклора в эпоху глобализации представляется одной из актуальных задач целого комплекса гуманитарных наук: антропологии, этнографии, культурологии, искусствоведения, социологии, филологии и фольклористики, психологии и педагогики. Специфика предмета определяет преимущественно междисциплинарный характер исследований. Традиционная культура коренных народов Кемеровской области и Сибири в настоящее время исследуется фрагментарно. Также можно констатировать отсутствие консолидации усилий научных центров, в сферу исследований которых входит культурное наследие коренных малочисленных народов и проблемы его сохранения.

На решение данных задач направлен проект создания виртуального института – медиаресурса, средства массовой информации, коммуникации, межкультурного взаимодействия, предоставляющего независимую информацию по вопросам традиций и культуры коренных малочисленных народов, проживающих на территории Кемеровской области, а также базу для их исследований. Данный проект был предложен научным коллективом НИИ прикладной культурологии ФГБОУ ВПО "Кемеровский государственный университет культуры и искусств" и поддержан грантом Российского гуманитарного научного фонда (региональный конкурс «Российское могущество прирастать будет Сибирью и Ледовитым океаном» 2014 – Кемеровская область; проект 14-13-42004).

На настоящий момент в информационном пространстве сети Рунет отсутствуют информационные порталы, сайты, предоставляющие полную информацию как по культурному наследию коренных малочисленных народов Кемеровской области (телеуты, шорцы), так и по проводимым исследованиям данного материала. Сама форма виртуального института как типа медиаресурса достаточно нова (см. напр. http://avangardznaniy.ru/). Концепция виртуального исследовательского института культуры коренных народов Кузбасса предполагает не только создание информационной базы по рассматриваемой проблеме, но и ориентирована на решение ряда других задач: содействовать активизации исследовательской деятельности научных коллективов, объединить

усилия общественных организаций, органов власти в сохранении культурного наследия малых народов, проживающих на территории Кемеровской области, создать платформу для обобщения и распространения передового педагогического опыта по вопросам образования и воспитания в духе народных традиций.

Реализация данного проекта будет проходить в следующих направлениях:

1) аккумуляция усилий общественных организаций, научного сообщества, органов власти по сохранению культурного наследия коренных малочисленных народов, проживающих на территории Кемеровской области (отражение деятельности общин, культурных центров, общественных организаций; содержания государственных программ, программ ЮНЕСКО; деятельности туристических организаций в области этнотуризма и пр.);

2) создание информационной базы по культурным традициям и народному искусству (производство, сбор, оцифровка, размещение видео, фотоматериалов, текстов (по разделам: обряды, язык, фольклор, костюм, ремёсла и пр.));

3) активизация и пропаганда научных исследований культуры коренных малочисленных народов Кузбасса через создание информационной базы (аннотирование имеющихся трудов по данной проблеме; размещение статей и сообщений); организацию научных дискуссий, конференций в режиме он-лайн, проведение конкурсов научных работ, информирование о событиях в научном мире, посвящённых изучению культуры малочисленных народов, проживающих на территории Кемеровской области;

4) организация свободного общения пользователей (в виде форума) по актуальным проблемам сохранения культурного наследия коренных народов;

5) создание базы для обобщения и распространения передового педагогического опыта, повышения квалификации, общения педагогов дополнительного образования по вопросам этнокультурного образования и пр.

В соответствии с поставленными задачами выстроена структура Виртуального исследовательского института. Медиаресурс будет включать в себя следующие разделы:

1) «Культурное наследие». В этом разделе будет размещена информационная база по культурным традициям и народному искусству в виде фото, видеоматериалов, презентаций, текстов. Планируется создание следующих страниц: обрядовая и праздничная культура; музыкальное искусство; устное народное творчество и литература; спорт и игры; кухня, ремёсла; костюм.

2) «Научные исследования». Раздел будет содержать материал, представляющий научное осмысление культурного наследия коренных народов Кузбасса: аннотации научных работ, тексты статей, лекций, исследовательских проектов; материалы научно-практических конференций по традиционной культуре, проводимых в КемГУКИ. Здесь культурные центры и общественные организации могут также размещать заказы на проведение исследований и выполнение научных проектов.

3) «Этнокультурное образование». Содержание раздела адресовано учителям, педагогам дополнительного образования, чья профессиональная деятельность непосредственно связана с трансляцией основ народной культуры. Раздел может рассматриваться не только как информационная база, но и как ресурс повышения квалификации данной категории педагогов. Предполагается размещение материалов областного педагогического совета; методических пособий; образовательных программ; текстов разработок уроков, мероприятий внеклассной работы, видеозаписей занятий и пр.

4) «Новости». Данный раздел содержит информацию по актуальным событиям культурной и научной жизни региона, связанных с культурой коренного населения: репортажи, анонсы, информационные письма, новостные заметки. Частота обновления раздела – 1 раз в 2 недели.

5) «Форум». В рамках данного раздела реализуется право пользователей на свободное обсуждение информации. Могут обсуждаться и оцениваться как материалы, размещённые на платформе института, так и информация других медиа, события, связанные с общей проблематикой. Раздел даёт возможность общения с представителями науки и искусства, активистами общественных организаций и культурных центров, представителями органов власти.

6) В процессе реализации проекта коллективу исполнителей удалось найти единомышленников и установить партнёрские связи с рядом научных и культурных центров. О них можно узнать в разделе «Наши партнёры».

Таким образом, Виртуальный институт культуры коренных малочисленных народов как новый тип медиаресурса может способствовать сохранению, репрезентации и трансляции культурного наследия коренных этносов Кемеровской области.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовская, Е. В. Медиаресурсы как инструменты межкультурного взаимодействия // Традиционная культура и фольклорное наследие народов Сибири: материалы межрегиональной научно-практической конференции, Кемерово, 17–18 мая 2012. – Кемерово : КемГУКИ, 2012. – С. 11–16.
2. Гук, А. А. Традиционная и медийная культура: аспекты взаимодействия // Традиционная культура и фольклорное наследие народов Сибири: материалы межрегиональной научно-практической конференции, Кемерово, 17–18 мая 2012. – Кемерово : КемГУКИ, 2012. – С. 6–10.
3. Гук, А. А. Взаимодействие национально-этнической и медийной культуры: проблемы детерминизма и экологии //Традиционная культура и фольклорное наследие народов России: материалы Всероссийской конференции, посвящённой 45-летию Кемеровского государственного университета культуры и искусств, Кемерово, 9–10 октября 2014. – Кемерово : КемГУКИ, 2014. – С. 9–17.
4. Коган, В. З., Калачёв И. В., Ситников С. Г. Информация, интеллект, образование (опыт информологического анализа) // Социология информационных процессов / под общ. ред. проф. В. З. Когана. – Новосибирск : Изд-во «Веди», 2005. – С. 10–36.
5. Уоткинс, П. Медиакризис. Перевод Нины Жутовской // Сеанс – № 32 [Электронный ресурс]. – URL : http://seance.ru/n/32/kinotv/mediacrisis
6. Media and Information Literacy Curriculum for Teachers (prepared by UNESCO) [Electronic resourse] / Wilson C. [et al.]. Paris, UNESCO, 2011.192 p., illus. – URL: http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001929/192971e.pdf.

Гужалоўскі А. А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВЫВУЧЭННЕ ЭТНАГРАФІЧНАЙ СПАДЧЫНЫ НА СТАРОНКАХ ЧАСОПІСА «НАШ КРАЙ»

Моцным імпульсам для развіцця айчыннай этнаграфіі ў 1920-я гг. стала дзяржаўная нацыянальная палітыка. З іншага боку вывучэнне паходжання, этнічнай гісторыі, асаблівасцяў матэрыяльнай і духоўнай культуры этнічных супольнасцяў, што пражывалі на тэрыторыі БССР даказвала іх права на самастойнае нацыянальна-культурнае развіццё. У 1925 г. у Інбелкульце была створана этнаграфічная секцыя, членамі якой сталі вядомыя этнографы І. А. Сербаў, А. К. Сержпутоўскі, П. П. Дземідовіч. У 1927 г. секцыя была ператворана ў кафедру этнаграфіі, якую ўзначаліў В. Ю. Ластоўскі. У сваёй працы кафедра ў значнай ступені абапіралася на дапамогу краязнаўчага актыву. Цэнтральнае бюро краязнаўства, сябры краязнаўчых арганізацый разумелі працу па збіранні і вывучэнні этнаграфічнай спадчыны як найважнейшы напрамак сваёй дзейнасці. Часопіс «Наш край» змяшчаў каштоўныя ў навуковым плане карэспандэнцыі з рэгіёнаў, друкаваў інструкцыі, анкеты, апытальнікі і іншыя метадычныя матэрыялы, распрацаваныя вядучымі спецыялістамі (этнографамі, фалькларыстамі, гісторыкамі матэрыяльнай культуры і інш.), што дазваляла ўзняць краязнаўчыя даследаванні на даволі высокі навуковы ўзровень.

Сувязь паміж краязнаўствам і этнаграфіяй праявілася таксама ў тым, што вучоныя-этнографы бралі непасрэдны ўдзел у разгортванні краязнаўчага руху і краязнаўчай сетцы. І. А. Сербаў, В. Ю. Ластоўскі, М. І. Каспяровіч бралі актыўны ўдзел у арганізацыі краязнаўчай працы і часта друкаваліся на старонках «Нашага краю». Шэраг прызнаных пазней спецыялістаў-этнографаў, такія як А. А. Шлюбскі, пачыналі сваю дзейнасць як сябры краязнаўчых арганізацый. Збіранне і вывучэнне этнаграфічнай спадчыны было для краязнаўчых арганізацый найважнейшым напрамкам рэпрэзентацыі рэгіёна.

У вялікай колькасці матэрыялаў, закранаючых этнаграфічную праблематыку, што былі надрукаваны ў часопісу «Наш край» выдзяляецца блок артыкулаў, які ўмоўна можна назваць абрадавым. Першы падобны артыкул з'явіўся ўжо ў чацвёртым па ліку нумары часопіса. Яе аўтарам быў сябра краязнаўчай арганізацыі БДУ М. Каршукоў, які ў сваіх родных мясцінах – вёсцы Стаўбун Свяцілавіцкай воласці Гомельскага павету апісаў архаічны паганскі абрад «Ваджэнне і пахаванне стралы» (сёння мае афіцыйны статус нематэрыяльнай гістарычна-культурнай каштоўнасці Беларусі) [8. с. 41–42].

Як вядома, вясельная абраднасць беларусаў была разгледжана ў шэрагу прац этнографаў другой палове XIX – пачатку XX стст. Працягваючы вывучэнне дадзенай праблематыкі краязнаўцы 1920-х гг. засяродзіліся на апісанні яе рэгіянальных асаблівасцяў. У рубрыцы «Матэрыялы з месцаў» у 1927 г. быў надрукаваны артыкул А. Г. Немцава «Вяселле», які ўяўляе апісанне народнага шлюбнага працэсу, зробленае аўтарам паводле інтэрв'ю з жыхарамі некалькіх вёсак Асіповіцкага раёну [18, с. 32–42]. У наступным годзе падобны артыкул падрыхтаваў гомельскі краязнаўца Т. С. Мікалаеў, які абследаваў вёскі Касцюковіцкага раёну, дзе вясельная абраднасць захавалася ў найбольш аўтэнтычным выглядзе [13, с. 43–62]. Барысаўскі краязнаўца П. А. Самцэвіч даслаў у рэдакцыю падрабязнае апісанне абраду хрэсьбінаў у в. Унтальянка Мінскай акругі [20, с. 34–42].

Артыкул М. С. Ламакі, прысвечаны абрадам калектыўнай узаемадапамогі беларускіх сялян напісаны ў рэчышчы народніцкай ідэалогіі, якая разумела калектывізм як галоўную сацыяльную традыцыю сялянства. Аўтар разумее талаку – ўзаемадапамогу сялян у выпадках пажару, смерці быдла, хваробы, як «інстынктыўнае ўзаемнае страхаванне», сцвярджае, што абрады калектыўнай узаемадапамогі суправаджае ўвесь жыццёвы цыкл селяніна (нараджэнне, вяселле, смерць). Закон калектывізму, падсумоўвае аўтар, «…не менш моцны ў свядомасці старога селяніна, чым закон прыроды» [11, с. 34–36].

У 1928 г. на старонках «Нашага краю» з'явіўся артыкул вядомага беларускага этнографа і фалькларыста, тады яшчэ студэнта Ленінградскага дзяржаўнага ўніверсітэта М. Я. Грынблата. Гэты артыкул быў напісаны на матэрыялах, сабраных аўтарам падчас праходжання летняй этнаграфічнай практыкі 1927 г. на беларускім Палессі і расказваў пра пастухоўскія абрады і традыцыі сяла Тонеж на Тураўшчыне. Вывучэнне гэтых абрадаў і традыцый, як важнай складовай частцы традыцыйнай культуры Палесся, дало магчымасць аўтару вызначыць функцыянальнае значэнне кожнага з элементаў іх структуры. М. Я. Грынблат зафіксаваў у с. Тонеж разгорнуты комплекс традыцый пастухоўства, які ўключаў у сябе вытворча-пабытовы цыкл і абрадавую практыку. Быў вызначаны асобы статус пастуха, які знаходзіўся «на мяжы дзвюх сусветаў» – прыроды і людзей і ўсталёўваў сувязі паміж імі. У структуры абрадаў, звязаных з пастухоўствам у артыкуле асоба выдзелены пачатак і канец пасьбы, які супадаў з летнімі межамі календара земляроба – ад св. Юр'я да св. Міхайлы [4, с. 64–71].

Разнастайныя крыніцы і аўтарытэтныя даследаванні сведчаць, што істотная роля ў сацыякультурным і духоўным жыцці беларускай вёскі належыла народнай медыцыне. Вядома, што ў эпоху савецкай мадэрнізацыі па народнай медыцыне – знахарах, чараўніцах, ведзьмаках нанеслі зруйнавальны ўдар. На вывучэнне гэтай сферы культуры было накладзена негалоснае табу. Слабая вывучанасць гэтай сферы тлумачыцца таксама высокай ступенню закрытасці сацыяльнага асяроддзя, духоўнай і медыцынскай практыкі народных лекараў. Тым каштоўней для нас кожнае сведчанне пра іх практыкі з цяпер ужо далёкіх 1920-х, калі беларус-селянін часта яшчэ глядзеў на прыроду як на «…нешта загадкавае, жывое, з чым звычайны доктар ня зладзіць, дзе патрэбен чалавек, які знаецца з добрымі і нядобрымі сіламі».

Адна з найбольш каштоўных знаходак беларускіх краязнаўцаў падчас летняга экспедыцыйнага сезона 1927 г. была зроблена ў в. Мардашэвічы Дубровенскага раёну Аршанскай акругі. Жыхарка гэтай вёскі, амаль цалкам

адрэзанай балотамі ад адміністрацыйных цэнтраў, передала студэнтам рабфака рукапісную кнігу «Лячэбнік», які змяшчаў апісанне 77 лекавых траў. На думку старшыні Аршанскага акруговага таварыства краязнаўства Д. М. Васілеўскага, гэта кніга, па якой «…мясцовыя чараўніцы лячылі насельніцтва на працягу некалькіх дзясяткаў гадоў», была напісана на рускай мове, «…у якой сустракалася шмат беларускіх слоў і канчаткаў» у мясцовым шлехецка-мяшчанскім асяроддзі пад уплывам духавенства на мяжы XVIII і XIX стст. «Лячэбнік» быў перададзены краязнаўцамі навуковаму таварыству пры Беларускай сельскагаспадарчай акадэміі для яго батанічнай экспертызы [2, с. 51–57].

Тэма выкарыстання лекавых раслін у народнай медыцыне на старонках «Нашага краю» была працягнута кіраўніком школьнага краязнаўчага гуртку 7-й Нова-Барысаўскай сямігодкі Ў. К. Уладзіміравым. У аснову яго артыкула ляглі матэрыялы (назвы лекавых траў і іх прызначэнне), сабраныя вучнямі-краязнаўцамі сямігодкі ў Барысаўскім раёне. Цікава адзначыць, то прадмову да артыкула, у якой адзначалася карыснасць вопыту народных лекараў, напісаў кіраўнік медычнай секцыі Інбелкульта доктар І. І. Цвікевіч [23, с. 28–33]. У 1929 г. спісы лекавых раслін, выяўленых у Чавускім раёне Магілёўскай акругі, Грэскім раёне Мінскай акругі, а таксама Мілаславіцкім раёне Калінінскай акругі разам з рэцэптамі іх ужывання змясціў у часопісу студэнт-медык А. Ф. Жаўрыд [7, с. 59–63]. У наступным годзе з'явілася інфармацыя пра лекавыя расліны Смалявіцкага раёна Мінскай акругі, падрыхтаваная настаўнікам, сябрам мясцовай краязнаўчай арганізацыі, будучым прэзідэнтам АН БССР В. Ф. Купрэвічам. Збіраць матэрыял для гэтага артыкула будучаму акадэміку дапамагала яго жонка, сябра той жа краязнаўчай арганізацыі Вера Аляксандраўна [10, с. 55–60].

Можна меркаваць, што два апошнія артыкулы з'явіліся ў выніку запаўнення апытальніка, прысвечанага народнай медыцыне, падрыхтаванага і разасланага кафедрай этнаграфіі БелАН вясной 1929 г. Гэты апытальнік быў складзены членам кафедры доктарам К. І. Гурвічам, які лічыў, што мясцовае паходжанне краязнаўцаў забяспечыць высокі ўзровень даверу да іх з боку носьбітаў народнай «таямнічай» веды. На яго думку, народная медыцына з'яўлялася аб'ектам вывучэння адначасова дзвюх навук – медыцыны і этнаграфіі. Сваю думку ён праілюстраваў прыкладам лекавых раслін, поўны спіс і даследаванне якіх былі павінны даць прадстаўнікі абедзвюх навуковых дысцыплін [5, с. 22–31].

Шэраг аўтараў часопіса засяродзіліся на даследаванні розных відаў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Д. І. Даўгяла падрыхтаваў артыкул палемічнага характару, дзе разглядаецца такі важны від народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, як набіванка. Артыкул пачынаецца з кароткага агляду дзвюх брашур, прысвечаных набіванцы і выдадзеных напярэдадні Віцебскім акруговым таварыствам краязнаўства. Аўтар першай[1] з іх – сябра камісіі па ахове помнікаў Віцебскага акруговага таварыства краязнаўства І. П. Фурман лічыў набіванку беларускай толькі па зместу малюнка і пагаджаўся з вядомым віцебскім краязнаўцам А. М. Семянтоўскім у тым, што гэты від мастацтва быў запазычаны з Масквы. Аўтар другой брашуры[2] – А. А. Шлюбскі звязваў паходжанне набіванкі з Францыяй, якая ў XVII ст. была цэнтрам гэтага віда мастацтва. З гэтага А. А. Шлюбскі рабіў выснову пра тое, што набіванка прыйшла ў Расію з Захаду праз беларускія землі. Абедзве працы былі напісаны з прыцягненнем значнай колькасці рэчавых першакрыніц – дошак-клішэ, у першым выпадку з калекцыі Віцебскага аддзялення Беларускага дзяржаўнага музея, у другім – з уласнай калекцыі аўтара. Д. І. Даўгяла прапанаваў сваю «дакументальную» версію генезісу гэтага віду дэкаратыўнага мастацтва, зафіксаваўшы яго існаванне на Беларусі прынамсі з XVI ст., пра што сведчылі інвентар Узнясенскага манастыра ў Мінску 1579 г., а таксама статут брацтва магілёўскага цэха сінельнікаў 1647 г. Сутнасць яго версіі заключалася ў тым, што тэхналогія вырабу набіванкі прыйшла ва Ўсходнюю Еўропу з Усходу. Пра гэта сведчыў адзін з дакументаў XVI ст., знойдзены і надрукаваны вядомым расійскім археолагам і гісторыкам П. І. Саваітавым, дзе ўзгадвалася «фата цветная выбойка Турская» [6, с. 45–50].

Версія Д. І. Даўгялы знайшла далейшае развіццё ў артыкуле этнографа А. К. Супінскага, які паставіў сабе на мэце высветліць крыніцы паходжання арнаментаванага фарбавання традыцыйных тканін у Беларусі. У 1929 г. аўтар зафіксаваў наступную тэхналогію гэтага працэсу на Лепельшчыне: «кужэльная тканіна фарбуецца ў адзін колер, напр. зялёны; збіраецца гладкае невялічкае каменне, аднолькавае па велічыні і ўвязваецца моцна ў тканіну, згодна запатрабаванняў узору; пасля гэтай падрыхтоўкі выраб зноў апушчаецца ў хварбу, але ўжо іншага колеру, напр. чырвонага; атрыманы ўзор: па чырвонаму полю раскіданы зялёныя кружкі ў крыж ці іншымі комбінацыямі». На думку этнографа, гэтая тэхналогія не з'яўлялася ўнікальнай – подобная ж існавала ў індыйскіх традыцыйных рамёствах пад назвай «bandana». Шляхі яе пранікнення на Беларусь, напэўна, былі тыя ж, то і набіванкі. Але, гэта гіпотэза – падкрэсліваў на заканчэнне артыкула А. К. Супінскі – патрабавала далейшых этнаграфічных і археалагічных даследаванняў [21, с. 20–25].

Напрыканцы 1927 г. у часопісу з'явілася інфармацыя пра бабінавіцкую кераміку – ганчарныя вырабы з вёскі Бабінавічы Лёзненскага раёну Віцебскай акругі. Гэты промысел узнік у старажытнасці, найбольшага развіцця дасягнуў у XIX – першай трэці XX стст. Мясцовыя майстры выраблялі чырвонагліняную непаліваную, чорназадымленую і гартаваную кераміку. З пачатку XX ст. набылі пашырэнне вырабы, аздобленыя размалёўкай светла-жоўтым ангобам у выглядзе завіткоў, кропак, параскаў, паліваныя ўсярэдзіне і звонку бясколернай палівай. Акрамя гаспадарчага посуду (збанкі, гаршчкі, спарышы,

[1] Фурман, І. П Крашаніна: Матэрыялы да гісторыі яе ў Віцебшчыне / І. П Фурман; пад рэд. М. І Касьпяровіча. – Віцебск: Т-ва краязнаўства, 1925. – 63 с.

[2] Шлюбскі, А. Крашаніна: Набіванка / А. Шлюбскі; пад рэд. М. Касьпяровіча. – Віцебск: Акруг. т-ва краязнаўства, 1926. – 32 с. Акрамя таго, ён падрыхтаваў для часопіса план вывучэння друкаванай тканіны на Беларусі. Гл.: Шлюбскі, А. Вывучэньне друкаваньня тканіны / А. Шлюбскі // Наш край. – 1927. – № 8–9. – С. 79–81.

міскі, слоікі) бабінавіцкія майстры выраблялі ўтылітарна-дэкаратыўны (цукарніцы, цукерачніцы, маслёнкі) і фігурны посуд у выглядзе жывёл, а таксама цацкі, скарбонкі, попельніцы з лепкай. Асобна ў артыкуле разгледжаны вытокі ганчарнай вытворчасці ў Бабінавічах, яе тэхналогія, рэалізацыя гатовай прадукцыі, а таксама ўмовы жыцця і працы ганчароў. Варта адзначыць, што разам з артыкулам была надрукавана рэцэнзія на яго, напісаная сакратаром камісіі па вывучэнні хатніх рамёстваў пры Інбелкульце Р. П. Ракам. Можна меркаваць, што гэта быў своеасаблівы педагагічны прыём, ужыты рэдакцыяй «Нашага краю» з мэтай паляпшэння якасці матэрыялаў, што дасылаліся краязнаўцамі з месцаў [22, с. 55–63]. Годам пазней Р. П. Рак па замове рэдакцыі падрыхтаваў спецыяльную «Праграму для вывучэння прадзення і ткацтва» [19, с. 44–50].

У сакавіку 1930 г. сакратар часопіса «Наш край» М. І. Каспяровіч змясціў у ім уласны артыкул, прысвечаны асаблівасцям адзення сялян вёскі Вялікае Быхава і «невялікага засценка заселенага шляхтай» Малое Быхава Дубровенскага раёну. Аўтар збіраў матэрыялы для артыкула на месцы: вывучаў тэхналогію вытворчасці адзення, рабіў фотаздымкі мясцовых жыхароў, выкарыстаў матэрыялы музея Дубровенскай школы-сямігодкі [12, с. 51–54].

Адным з найважнейшых напрамкаў краязнаўчай работы ў БССР было збіранне фальклору. Гэты напрамак краязнаўчай работы значна актывізаваўся ў сярэдзіне 1920-х гг. Напрыклад, толькі ў 1925/1926 навучальным годзе кафедра этнаграфіі Інбелкульта атрымала ўзоры вуснай народнай творчасці ад 165 краязнаўчых арганізацый, якія знаходзіліся ва ўсіх дзесяці акругах рэспублікі. Вялікая колькасць назапашанага матэрыялу прыводзіла да думкі пра падвядзенне першых вынікаў збірання краязнаўцамі фальклору, асэнсавання іх дзейнасці. За гэтую працу ўзяўся малады, таленавіты этнограф і фалькларыст А. А. Шлюбскі, які выклаў яе вынікі ў трох спецыяльных артыкулах [25, с. 22–35; 26, с. 19–27; 27, с. 35–47].

Яго аналіз збіральніцтва беларускіх савецкіх краязнаўцаў пачынаецца з кароткага агляду дзейнасці іх папярэднікаў – прадстаўнікоў дарэвалюцыйнай «рускай школы» фалькларыстыкі. Для П. А. Гільтэбрандта, П. В. Шэйна, М. Я. Нікіфароўскага, Е. Р. Раманава, Я. Ф. Карскага беларускі фальклор уяўляў цікавасць не толькі як помнік даўніны, але таксама як з’ява тагачаснага жыцця, што займала важнае месца ў прасторы сацыяльных камунікацый. Іх важным дасягненнем, на думку А. А. Шлюбскага, было сістэматычнае збіранне дадзеных аб умовах і абставінах бытавання фальклору, яго выканання і ўспрыняцця, аб працэсах навучання, аб сувязях фальклорнай культуры з побытам, працай і адпачынкам, абрадамі і традыцыямі.

Аўтар паведамляе пра тое, што ў кожнай акрузе БССР сярод сотняў энтузіястаў былі «…адна або дзве асобы, якія па меры іх магчымасцяй вялі сістэматычнае збіранне народнай творчасці, найбольш захоплены гэтай працай, з якіх, можна спадзявацца, што з часам выйдуць сур’ёзныя этнографы». Гэта былі пераважна маладыя настаўнікі, студэнты, вучні старэйшых класаў, якія дасылалі ў Інбелкульт паданні, казкі, песні, замовы і іншыя праявы калектыўнай народнай творчасці. Усім ім была адрасавана распрацаваная даследчыкам метадычная рэкамендацыя «Што, ад каго і як трэба запісваць».

Як вынікае са складзенай А. А. Шлюбскім карты выяўленага фальклорнага матэрыялу, лепшыя паказчыкі ў гэтай працы ў БССР[1] мелі краязнаўцы Хоцімскага раёна Калінінскай акругі. Толькі вучні старэйшых класаў 1-й хоцімскай сямігодкі пад кіраўніцтвам настаўніка Я. Глінскага даслалі ў 1925/26 навучальным годзе каля 2 тыс. адзінак фальклорных матэрыялаў. Высокай актыўнасцю таксама вылучаліся краязнаўчыя арганізацыі Крупскага, Бешанковіцкага, Чэрвеньскага і некаторых іншых раёнаў. З акруговых краязнаўчых арганізацый сур’ёзным падыходам да збірання народнай творчасці вылучаліся Мазырская на чале з А. І. Крукоўскім, а таксама Барысаўская на чале з В. А. Самцэвічам. З індывідуальных карэспандэнтаў Інбелкульта найвялікшую колькасць фальклорнага матэрыялу ў Мінскай, Магілёўскай, Барысаўскай акругах, а таксама Гомельскай губерні (280 купальскіх, вясельных, жніўных і іншых песень) сабраў студэнт БДУ Я. Сапун.

Калі ў 1925/1926 навучальным годзе краязнаўцы даслалі ў Інбелкульт 8 565 фальклорных запісаў, то ў 1926/1927 годзе колькасць дасланых матэрыялаў павялічылася да 13 459, а ў 1927/1928 годзе склала 12 776 адзінак. Апошняя лічба не адлюстроўвала рэальных паказчыкаў, бо ў яе не ўвайшлі дасланыя краязнаўцамі на кафедру этнаграфіі запоўненыя анкеты аб валатоўках, набіванцы, а таксама арнаменце велікодных яек. Такім чынам, можна казаць пра станоўчую дынаміку працэсу назапашвання фальклорнага матэрыялу, што сведчыла пра разгортванне краязнаўчага руху ў 1925–1928 гг., а таксама асэнсавання важнасці краязнаўцамі фальклорных даследаванняў.

А. А. Шлюбскі паказвае не толькі дасягненні, але недахопы ў рабоце збіральнікаў фальклорнага матэрыялу. Да іх адносіліся фіксацыя твораў нядаўняга, пераважна расійскага паходжання, у т. л. перапісванне цэлых расійскіх песеннікаў, неахайна афармленыя запісы, іншыя парушэнні метадычных патрабаванняў. Зусім не была наладжана праца ў Гомельскай акрузе. Тым не менш, прыведзены аўтарам багаты фактычны матэрыял сведчыць, штоназіранні краязнаўцаў 1925–1928 гг. дапамаглі фармаванню новага погляду на месца фальклору ў бягучым народным жыцці, раскрылі многія асаблівасці яго зместу і жывога функцыяніравання.

Гэтая праца працягвалася ў 1929–1930 гг. Напрыклад, летам 1929 г. сакратар ЦБК член кафедры этнаграфіі БелАН М. І. Каспяровіч сабраў больш 200 адзінак фальклорных матэрыялаў падчас індывідуальнай краязнаўчай вандроўцы па маршруце Мазыр – Юравічы – Хойнікі [14, с. 72]. У ананімнай праграме збірання народнай творчасці, што з’явілася ў красавіцкім (1930) нумары часопіса «Наш край» перад краязнаўцамі ставілася ўжо новая задача «…навукова прааналізаваць сабраныя матар’ялы на аснове дыялектычна-матар’ялістычнага светапогляду і марксіцкага метаду, у

[1] На карце А. А Шлюбскага не была паказана Смаленская губернія, адкуль карэспандэнты таксама дасылалі ў Інбелкульт фальклорны матэрыял.

класавым асвятленні, увязаць факты …з патрэбамі сацыялістычнага будаўніцтва» [16, с. 25–28]. Летам 1930 г. «…улічваючы важнасць вывучэння сучаснага фальклору, які адлюстроўвае магутныя працэсы сацыялістычнага будаўніцтва і нараджэння новага быту» да краязнаўчых арганізацый і паасобных краязнаўцаў з прапановай дасылаць у Мінск матэрыялы па сучаснаму фальклору звярнулася кафедра этнаграфіі БелАН. Гэтая праца выконвалася ў рамках падрыхтоўкі зборніка, прысвечанага адлюстраванню індустрыялізацыі і калектывізацыі ў фальклоры народаў СССР, якая вялася ў Навукова-даследчым інстытуце слоўнай культуры (Ленінград) [17, с. 81–82].

У 1928 г. рэдакцыя часопіса «Наш край», якая і дагэтуль не абмяжоўвала свае бачанне беларускай праблематыцы дзяржаўнымі межамі БССР змясціла артыкул невельскага краязнаўцы В. І. Шавельскага. Артыкул меў палемічны характар. Яго аўтар імкнуўся абвергнуць тэзіс пскоўскага краязнаўцы М. І. Зорына аб тым, што жыхары Невельскага раёну маюць паўднёва-рускае паходжанне[1]. Імкнучыся давесці, што Невельчына з'яўляецца тэрыторыяй, спрадвек населенай этнічнымі беларусамі, В. І. Шавельскі зрабіў грунтоўны экскурс у палітычную і этнічную гісторыю павета, з дапамогай вучняў склаў невельскі «слоўнічак мужыцкай гаворкі». Характарызуючы тагачасны стан этнічнай ідэнтыфікацыі края, аўтар з болям піша пра тое, што «у складзе РСФСР русіфікацыя Невельскага павету праз школы праводзіцца ў значна большых размерах, чымся пры цары». Вынікам гэтага, на яго думку, з'явілася тое, то «невельскія сяляне беларускую мову яшчэ дагэтуль лічаць мужыцкай гаворкай, гэтую гаворку яны ня любяць, усю перавагу аддаюць велікарускай мове і не жадаюць сваіх дзяцей навучаць у беларускай мове». В. І. Шавельскі мімаходзь узгадвае таксама «беларусізацыю» Невельскага павету, якая «пакуль што дае вельмі слабыя ўсходы» [24, с. 6–21]. Праца невельскіх краязнаўцаў трапляла ў поле зроку рэдакцыі часопіса і надалей. Так, у 1930 г. М. І. Каспяровіч даў рэцэнзію на рукапісны краязнаўчы зборнік вучнёўскай арганізацыі невельскай школы другой ступені (В. І. Шавельскі напісаў для зборніка артыкул пра археалагічную спадчыну раёна) [15, с. 70–71].

У 1929 г. рэдакцыя часопіса «Наш край» змясціла артыкул, які сведчыў пра з'яўленне новай парадыгмы этнаграфічных даследаванняў краязнаўцаў, а менавіта – гендэрнай. Яго аўтар супрацоўнік кафедры сацыяльнай гігіены медфака БДУ А. Д. Гарбач вызначыў сваёй задачай паказаць «жыццё беларускай жынчыны-сялянкі ад нараджэння да смерці ў разрэзе яе хатняга, сямейнага побыту» на матэрыялах вёсак Бабруйскай і Мазырскай акруг [3, с. 46–52]. У наступным годзе М. І. Каспяровіч з мэтай паляпшэння адукацыі і выхавання, а таксама сямейных зносін прапанаваў зрабіць аб'ектам этнаграфічнага вывучэння побыт дзяцей – іх мову, адзенне, гульні, забавы, цацкі, умовы выхавання. На аснове сабраных матэрыялаў сакратар ЦБК раіў краязнаўцам ствараць адпаведныя аддзелы ў музеях, альбо дасылаць іх на кафедру этнаграфіі БелАН [9, с. 15–20].

Сябра ЦБК М. В. Азбукін прапанаваў уласнае разуменне адзінства экалогіі прыроды і экалогіі культуры, павышэння ролі духоўных фактараў у сістэме чалавек – асяроддзе. Ён заклікаў сяброў краязнаўчых арганізацый распачаць вывучэнне беларускай народнай архітэктуры, паказаў важнасць, актуальнасць гэтай дзейнасці, распрацаваў «Праграму апісання сялянскіх будынкаў». На думку М. В. Азбукіна, на падмурку сабранага краязнаўцамі матэрыялу, была павінна паўстаць стаць абагульняючая праца, прысвечаная жыллёвым і гаспадарчым традыцыйным пабудовам асноўных этнаграфічных рэгіёнаў Беларусі [1, с. 25–35].

У адной з сваіх апошніх публікацый, што з'явілася ў часопісу за два месяцы да яго арышту, М. І. Каспяровіч нібыта прадчуваючы развітанне з улюбёнай справай зрабіў падсумаванне працы краязнаўцаў у галіне вывучэння этнаграфічнай спадчыны ў БССР. У прыватнасці, ён пісаў: «Ня гледзячы на даволі значныя агульныя поспехі беларускага краязнаўства ў галіне гуманітарнай, вынікі этнаграфічнай краязнаўчай працы яшчэ вельмі малыя. Сабрана, праўда, даволі шмат, але …поўных, сталых і сістэматычных этнаграфічных збораў і доследаў нашы краязнаўцы яшчэ не рабілі» [9, с. 15–20]. Краязнаўцы БССР пераважна на працягу 1920-х гг. сабралі 150 тысяч картак-слоў мовы, больш за 30 тысяч узораў фальклору, каля 200 розных калекцый. Усяго перад вайной у Акадэміі навук БССР захоўвалася каля 70 тысяч адзінак этнаграфічных апісанняў і фальклорных тэкстаў, да 10 тысяч фотаздымкаў і 2 тысяч этнаграфічных экспанатаў. Адначасова са збіраннем этнаграфічнай спадчыны, беларускія краязнаўцы рабілі спробы яе сістэматызацыі і інтэрпрэтацыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Азбукін, М. Да пытаньня аб вывучэньні сялянскіх будынкаў / М. Азбукін // Наш край. – 1929. – № 6–7. – С. 25–35.
2. Вас іleўскі, Д. Беларускія чараўнікі і іх зельле / Д. Васілеўскі // Наш край. – 1927. – № 8– 9. – С. 51–57.
3. Гарбач, А. Д. Рысы старога быту ў жыцці беларусіх сялянак у вёсках Шалавічы і Новыя Наборкі Бабруйскае акругі і вёсках Дразды і Малішава Мазырскае акругі / А. Д. Гарбач // Наш край. – 1929. – № 3. – С. 46–52.
4. Грынблат, М. Я. Некаторыя матар'ялы да вывучэньня пастушаства і жывёлагадоўлі Тураўшчыны / М. Я. Грынблат // Наш край. – 1928. – № 8–9. – С. 64–71.
5. Гурвіч, К. Беларуская народная мэдыцына / К. Гурвіч // Наш край. – 1929. – № 4. – С. 22–31.
6. Даўгяла, Зм. Крашаніна, набойка і выбойка / Зм. Даўгяла // Наш край. – 1926. – № 6–7. – С. 45–50.
7. Жаўрыд, А. Хв. Лекавыя сродкі народнай медыцыны / А. Хв. Жаўрыд // Наш край. – 1929. – № 8–9. – С. 59–63.
8. Каршукоў, М. Пахаваньне стралы / М. Каршукоў // Наш край. – 1926. – № 1. – С. 41–42.
9. Касьяровіч, М. Для чаго і як вывучаць быт дзяцей / М. Касьяровіч // Наш край. – 1930. – № 4. – С. 15–20.
10. Ку прэвіч, В. Лекавыя сродкі ў народнай мэдыцыне / В. Купрэвіч // Наш край. – 1930. – № 4. – С. 55–60.
11. Ламака, М. Рысы колектывізму сярод сялян / М. Ламака // Наш край. – 1926. – № 10–11. – С. 34–36.

[1] Гэтая думка была выказана М. І Зорыным у 1927 г. у Пскове на Першым губернскім краязнаўчым з'ездзе ў дакладзе «Аб этнаграфічным складзе насельніцтва Невельскага павета», які быў у тым жа годзе надрукаваны.

12. М. К. Заметка да вывучэньня сялянскай адзежы Дубровеншчыны / М. К. // Наш край. – 1930. – № 3. – С. 51–54.
13. Мікалаеў, Т. С. Вясельле / Т. С. Мікалаеў // Наш край. – 1928. – № 6–7. – С. 43–62.
14. Наш край. – 1929. – № 10. – С. 72.
15. Наш край. – 1930. – № 3. – С. 70–71.
16. Наш край. – 1930. – № 4. – С. 25–28.
17. Наш край. – 1930. – № 7–8. – С. 81–82.
18. Немцаў, Ал. Вясельле / Ал. Немцаў // Наш край. – 1927. – № 4. – С. 32–42.
19. Рак, Р. Програма для вывучэньня прадзеньня і ткацтва / Р. Рак // Наш край. – 1928. – № 3. – С. 44–50.
20. Самцэвіч, П. А. Хрэсьбіны ў в. Унтальянка Барысаўскага раёну Менскай акругі / П. А. Самцэвіч // Наш край. – 1928. – № 11. – С. 34–42.
21. Супінскі, А. К. Да пытаньня аб некаторых усходніх эемэнтах у беларускім народным мастацтве фарбаваньня / А. К. Супінскі // Наш край. – 1930. – № 4. – С. 20–25.
22. Сяргеенка, Я. Ганчарства ў паселішчы Бабынавічы / Я. Сяргеенка // Наш край. – 1927. – № 12. – С. 55–63.
23. Уладзіміраў, У. Лекавыя расьліны ў народнай медыцыне Барысаўскае акругі / У. Уладзіміраў // Наш край. – 1927. – № 11. – С. 28–33.
24. Шавельскі, В. Да пытаньня аб этнографічным складзе насельніцтва Невельшчыны / В. Шавельскі // Наш край. – 1928. – № 11. – С. 6–21.
25. Шлюбскі, Ал. Год зьбіраньня фольклёрнага матар'ялу / Ал. Шлюбскі // Наш край. – 1927. – № 1. – С. 22–35; № 2. – С. 12–23.
26. Шлюбскі, Ал. Другі год зьбіраньня фольклёрнага матар'ялу / Ал. Шлюбскі // Наш край. – 1928. – № 3. – С. 19–27;
27. Шлюбскі, Ал. Трэці год зьбіраньня фольклёрнага матар'ялу / Ал. Шлюбскі // Наш край. – 1928. – № 12. – С. 35–47.

Гурко А. В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ СТРАТЕГИЙ МОЛОДЕЖИ ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ В 2000–2010-Х ГГ.[1]

В ходе проведенных исследований были проанализированы результаты этнологического опроса по изучению этнокультурных стратегий белорусской молодежи. Опрос проведен на территории Гродненской области в октябре 2013 г. В ходе полевых исследований по случайной выборке опрошено 128 молодых людей в возрасте 16–28 лет в городах Гродно, Лида, Мосты, Волковыск, Свислочь, а также в Гродненском, Мостовском, Волковысском, Щучинском районах.

В качестве основных параметров, определяющих этнокультурные ориентации молодёжи Гродненщины при проведении данного опроса были определены следующие. Во-первых, этническая самоидентификация. Во-вторых, лингвистическая идентификация. В-третьих, идентификация на основе образов родной земли. В-четвертых, отношение к праздникам, являющимся одной из важнейших форм трансляции социально-значимого, в том числе и этнического опыта.

Этническая идентичность является важнейшей составной частью социальной идентичности и сопряжена с переживанием личностью своей принадлежности к определённому этносу, осознание наличия типичных для его представителей качеств, оценкой этнически обусловленных предпочтений в сфере общественной и деятельности. Психологический смысл этнической идентичности проявляется при ее сопоставлении с такими родственными категориями, как национальная идентичность (отождествление не с этносом, а нацией), этническое самосознание и этническая идентификация. Наиболее значимыми признаками этнической идентичности являются язык, происхождение, образ жизни, традиционная культура, ценности и нормы, историческая память и мифология, религия, чувство родины, гражданство, характер, внешность. Хотя личность осуществляет самостоятельный выбор своей этнической идентичности, определяющим оказывается влияние среды, образа жизни и культуры этнической группы.

Как показало наше исследование, большинство опрошенных считает себя белорусами – 91 %; 5,5 % отнесли себя к полякам, 3 % – к русским. В то же время установлено, что в 70 % семей опрошенных оба родителя относят себя к белорусскому этносу, около 7 % к польскому, около 1,6 % к русскому. Остальные семьи смешанные: семьи, в которых мать-белоруска, отец – поляк – 2,3 %, мать – полька, отец – белорус 1,6 %; мать-белоруска, отец – русский –3,1 %, мать – русская, отец – белорус 3,1 %; мать-белоруска, отец – поляк – 1,6 %, мать – полька, отец – белорус – 1,6 %. Сопоставление количества респондентов, отметивших свою принадлежность к белорусам (здесь национальное и этническое в заметной степени совпадают) очевидно превосходит количество тех, кто считает себя белорусами генетически. Это свидетельствует о том, что гражданская идентичность в настоящее время доминирует над генетической. Вместе с этим, сохраняется скрытая двойная и тройная идентичность, основанная на знании и осознании этнического происхождения родителей. Множественная скрытая идентичность связана со сложной этнополитической историей и пограничным положением региона, она определяет своеобразие этнической культуры и служит залогом устойчивости современных этнических процессов.

Следует отметить, что в регионе, где достаточно большое количество населения имеет польское происхождение, доминирующее соотнесение себя с белорусской идентичностью указывает на очевидные этнокультурные приоритеты опрошенной молодёжи Гродненщины. Приоритетна ориентация на восточнославянские языки и в лингвистической самоидентификации: 48 % опрошенных респондентов назвали родным русский язык; 30 % – белорусский язык; 22 % – белорусский и русский. Многие из опрошенных молодых людей понимают польский и литовский языки, украинский, английский и немецкий языки. Можно предположить, что знание польского и литовского языка связано с необходимостью коммуникации внутри региона; украинского, английского и немецкого языков – с ориентацией на этнокультурные контакты за пределами региона.

[1] Данная публикация является результатом научно-исследовательской работы по проекту БРФФИ-РГНФ Г13Р-009 «На границе со странами ЕС: этнокультурные стратегии молодежи в Гродненской и Калининградской областях».

Одной из задач проведенного этнологического опроса было выявление современных этнических символов и образов. Из символов, образов, связанных с этнической, национальной идентичностью, опрошенной молодежью были названы Герб, Флаг, Гимн, [Родительский] Дом, Зубр, Олень, Аист, Леса, Озера, Колосья, Картошка. Примечательно то, что национальные символы сливаются у опрошенных с этническими символами, закреплёнными в гимне, изображении герба и флага республики.

Следует отметить, что наряду с образами зубра и аиста, сопоставимыми с белорусской землей на основе лирических произведений, здесь присутствует образ оленя, который можно назвать региональным. Это – исторический символ из герба Гродно, утвержденного в 1988 году решением Гродненского городского Совета народных депутатов в качестве современного герба Гродно.

Образы родной природы, флоры и фауны, сложившиеся исторически, соседствуют с образом картошки, давшей основу для экзоэтнонима «бульбаш».

Родительский дом – один из наиболее устойчивых образов, но у каждого из участников опроса он имеет свои черты. Поэтому при разработке этнических, национальных образов, характеризующих коллективную идентичность, сегодня необходимо обнаружить или сконструировать какие-то общие черты, характеризующие современное жилое пространство белоруса.

В целом, следует отметить, что этническое сознание порождает этнический образ – представление о типичном для этноса индивиде Этнический образ, исходно воплощающий в себе единство универсального и уникального, строится на основе такого понимания типичности, которое учитывает чувственную конкретность. Этнический образ, будучи формой отражения действительности, одновременно и программирует эту действительность, определяя поведение людей. Для формирования конструктивных этнокультурных стратегий молодежи на материале разных эпох и этнических традиций необходимо найти наиболее общие правила построения этнического образа, включая и образцы поведения.

Примечательно то, что около половины опрошенных оставило вопрос об этнических и национальных образах и символах без ответа. Отсутствие в ответах на поставленный вопрос об образах и символах родной земли человеческих образов и характерных персонажей указывает на то, что в настоящее время существует насущная необходимость разработки таких образов, прежде всего, средствами визуального искусства и литературы. Сказанное справедливо и по отношению к элементам материальной культуры – одежде, архитектуре, пище.

По мнению 47,7 % опрошенных, формирование чувства патриотизма, связи с родной землёй сопряжено с участием в праздниках.

Наиболее отмечаются в семьях опрошенных молодых людей Гродненщины следующие праздники (в порядке убывания): Пасха – 71 ответ, Новый год – 63, Рождество – 60, День рождения – 40, 8 марта – 33, 23 февраля – 25, 9 мая – 21, Радуница –16, День матери –15, Спасы – 15, День независимости – 13, Купалле – 9, Вербница – 8, Масленица – 6. Также отмечаются профессиональные праздники, Дни города. Как видно, ведущие позиции занимают религиозные праздники и праздники, имеющие личную, гендерную, семейную окраску. Трансляция этнического опыта происходит, главным образом, через религиозные праздники, что необходимо учитывать в формировании стратегических установок молодого поколения.

В ходе анализа результатов анкетирования было выявлено, что в зависимости от целевых установок можно выделить три основные этнокультурные стратегии молодёжи. Первая из них (основная группа, 71 % опрошенных) связана с установкой на дальнейшее проживание в Беларуси. Вторая (8,6 % опрошенных) связана с намерением миграции в Россию. Третья (20,3 % опрошенных) определяется намерением миграции, главным образом, в страны Европы, Америки, Азии.

Для определения связи установленных стратегий с проблемой формирования этнической и национальной идентичности респондентам рассматривалось, какое количество опрашиваемых, соотносимых с каждой из трёх вышеприведенных стратегий, ответило на вопросы: «Какие обычаи и традиции ассоциируются для Вас с домом, родной землёй?»; «Назовите 5 наиболее значимых для Вас позитивных образов, символов родной земли»; «Какие элементы обычаев и традиций представителей других народов привлекают лично Вас?».

Из респондентов, связывающих свою дальнейшую жизнь с родной землёй, на первый из заданных вопросов ответило 44 % опрошенных, на второй вопрос – 51 %, на третий вопрос ответило 13 %.

Ответы респондентов, избравших вторую стратегию, распределились следующим образом: на первый из заданных вопросов ответило 64 % опрошенных, на второй вопрос – 9 %, на третий вопрос ответило 9 %.

Ответы респондентов, избравших третью стратегию, распределились следующим образом: на первый из заданных вопросов ответило 46 % опрошенных, на второй вопрос – 42 %, на третий вопрос ответило 62 %.

Сопоставление ответов представителей различных стратегий позволяет сделать следующие выводы. Среди респондентов, связывающих свою дальнейшую жизнь с родной землёй, очевидно больше тех, кто воспринял позитивные образы, символы родной земли, по сравнению со второй группой – на 42 % и по сравнению с третьей группой – на 9 %. Это с очевидностью указывает как на заметную роль идеологических конструкций в формировании патриотического сознания молодежи, так и на недостаточную работу по развитию и внедрению этих конструкций.

На вопрос об обычаях и традициях, ассоциируемых с домом, родной землёй среди респондентов второй и третьей группы оказалось больше ответивших по сравнению с первой группой – соответственно на 20 % и 2 %. На наш взгляд, это связано с тем, что люди, планирующие миграцию, культивируют более сильную психологическую связь с родной землей, основанную на памяти. При этом значительная разница – на 22 % между ответами на данный вопрос респондентами второй и третьей группы может быть связана с более реальной возможностью миграции представителей второй группы (в Россию), по сравнению с достаточно неопределёнными перспективами для представителей третьей группы (страны Европы, Америки, Азии).

На вопрос об элементах обычаев и традиций представителей других народов очевидное большинство ответов дали респонденты третьей группы, связывающие свою дальнейшую жизнь со странами Европы, Америки, Азии – 62 %. Это на 49 % больше по сравнению с первой группой и на 53 % больше по сравнению со второй группой. Очевидна связь с определённой подготовкой респондентов третьей группы к миграции и жизни в иноэтническом окружении.

С формированием стратегий сохранения этнической, национальной идентичности молодежи связан вопрос анкеты «Как бы Вы отнеслись к браку своих детей с представителями других национальностей?».

Ответы распределились следующим образом: Считаю брак нежелательным – 18 %; предпочел бы человека своей национальности, но возражать против выбора не стал – 34 %; национальность не имеет значения – 30 %; нет ответа – 18 %.

Рассмотрение ответа на данный вопрос через призму трех основных установленных нами стратегий показал следующее. Из респондентов, связывающих свою дальнейшую жизнь с Беларусью, на первый из заданных вопросов ответило 13 % опрошенных, на второй вопрос – 33 %, на третий вопрос ответило 29 %.

Из респондентов второй группы, нацеленной на миграцию в Россию, на первый из заданных вопросов ответило 9 % опрошенных, на второй вопрос – 9 %, на третий вопрос ответило 36 %.

Из респондентов, связывающих свою дальнейшую жизнь со странами Европы, Америки, Азии на первый из заданных вопросов ответило 38 % опрошенных, на второй вопрос – 27 %, на третий вопрос ответило 31 %.

Таким образом, можно констатировать, что наиболее лояльной в вопросах сохранения этнической, национальной идентичности является группа, избравшая вторую стратегию – миграцию в Россию. Такую лояльность можно легко пояснить с двух позиций – национальной и этнической. Во-первых, жители Беларуси в России фактически чувствуют себя «как дома» – это обусловлено как культурно-исторически, так и политически (общий период истории в составе Российской Империи, затем в СССР, затем в составе союзного государства Беларуси и России). Во-вторых, в основе культуры, как Беларуси, так и России лежат восточнославянские культурные традиции.

Как видно из приведенных сведений, наибольший консерватизм в вопросах принятия иноэтнической культуры проявили респонденты третьей группы, чья стратегия ориентирована на миграцию в страны Европы, Америки, Азии. Исходя из того, что основной мотив миграции, отмеченный в анкетах, экономический, можно предположить, что установка мигрировать в указанные регионы и страны является временной, связанной с выполнением тех, или иных экономических задач. Реально к принятию иной этнокультурной реальности готовы лишь треть респондентов третьей группы. Фактически это означает то, что с определённым ощущением улучшения экономической ситуации, респонденты этой группы останутся в привычной этнической среде. Решению этой проблемы может способствовать выработка и реализация соответствующей программы по идеологической работе СМИ.

Самая крупная группа респондентов, соотносящаяся со стратегией отказа от миграций в пользу проживания в Беларуси, в значительной степени консервативна – до 46 % опрошенных предпочли бы сохранить этническую и национальную принадлежность, остальные же проявили безразличие к данной проблеме. Из этого можно сделать вывод о том, что значительная часть молодёжи, связывающей своё будущее с жизнью в Беларуси, открыта для изменений в стране и обществе. В этом есть позитивный момент, связанный с потенциальной готовностью общества к принятию иноэтничных мигрантов, что в условиях демографического спада и нехватки трудовых ресурсов весьма существенно. Но в то же время, на наш взгляд, наличие всего 13 % «ультраконсерваторов», выступающих против межэтнических браков, в условиях практически полного отсутствия на информационном поле активной группы, пропагандирующей важность сохранения традиций, и своеобразия белорусов, восточно-славянские культурные ценности в целом, может привести в условиях усиливающихся миграционных потоков к потере этнического и национального своеобразия страны.

Уже сегодня анкетный опрос показал, что только 16,4 % респондентов хотели бы видеть своих детей «людьми, знающими язык и культуру моей национальности». Только 14,8 % опрошенных хотели бы видеть своих детей «людьми, моей национальности». При возможности выбрать 3–4 ответа, «людьми с высшим образованием» видят своих детей 66,4 % опрошенных. «Людьми, имеющими интересную работу» видят своих детей 51,5 % опрошенных. «Богатыми, состоятельными людьми» хотели бы видеть своих детей 38,2 % опрошенных. Людьми с "чистой совестью" хотели бы видеть своих детей 36,7 % опрошенных. 23,4 % опрошенных хотели бы, чтобы их дети занимали высокие (ответственные) посты. «Людьми, пользующимися авторитетом» хотели бы видеть своих детей 21,8 % опрошенных. Только 7 % опрошенных хотели бы видеть своих детей людьми, исповедующими их религию. Как видно из приведенного выше, в стратегических устремлениях молодёжи виден определённый перекос в сторону образованности, работы, материальной состоятельности и заметен уход как от ряда важных моральных стимулов и характеристик, так и этнических, культурных. Обнадёживающим фактором при всём этом является то, что большинство, 75 % опрошенных хотели бы видеть своих детей «людьми, имеющими хорошую семью», что указывает на всё еще высокий потенциал такой традиционной ценности, как институт семьи.

Опрос показал высокий уровень образованности, профессиональной подготовки молодёжи, готовность к адаптации к меняющимся условиям. Это демонстрирует ответ на вопрос анкеты «Что вы сделали для улучшения своего материального положения?» При возможности давать 2–3 ответа, 41,3 % опрошенных ответило «начал учиться», 30, 4 % опрошенных ответило «приобрел новую специальность», стало подрабатывать 28 % опрошенных; 9,4 % сменили место работы; открыли свое дело – 6,2 %. Из всех опрошенных только 6,2 % не предприняли ничего, и только у 10 % опрошенных не было необходимости что-то предпринимать. Приведенные ответы указывают как на высокий уровень мобильности опрошенных, так и на то, что большинство опрошенных связывает стратегию личных изменений и достижений с существующей государственной системой образования.

Таким образом, для формирования национальной и этнической идентичности, необходимо целенаправленно ориентировать, наряду с СМИ, учреждения образования.

Подводя итог сказанному, можно отметить, что в зависимости от целевых установок можно выделить три основные этнокультурные стратегии молодёжи. Первая из них связана с установкой на дальнейшее проживание в Беларуси. Вторая связана с намерением миграции в Россию. Третья определяется намерением миграции, главным образом, в страны Европы, Америки, Азии.

Наиболее лояльной в вопросах сохранения этнической, национальной идентичности является группа, избравшая вторую стратегию – миграцию в Россию. Такую лояльность можно легко пояснить с двух позиций – национальной и этнической. Во-первых, жители Беларуси в России, фактически, чувствуют себя «как дома» – это обусловлено как культурно-исторически, так и политически (общий период истории в составе Российской Империи, затем в СССР, затем в составе союзного государства Беларуси и России). Во-вторых, в основе культуры как Беларуси, так и России лежат восточнославянские культурные традиции.

Значительная часть молодёжи, связывающей своё будущее с жизнью в Беларуси, открыта для изменений в стране и обществе. В этом есть позитивный момент, связанный с потенциальной готовностью общества к принятию иноэтничных мигрантов, что в условиях демографического спада и нехватки трудовых ресурсов весьма существенно. Но в то же время, незначительное число консервативно настроенной молодёжи, в условиях практически полного отсутствия на информационном поле страны активной группы, пропагандирующей важность сохранения традиций, и своеобразия белорусов, восточно-славянские культурные ценности в целом, может привести в условиях усиливающихся миграционных потоков к потере этнического и национального своеобразия страны.

Позитивными факторами является то, что большинство опрошенных хотели бы видеть своих детей «людьми, имеющими хорошую семью», что указывает на всё еще высокий потенциал такой традиционной ценности, как институт семьи. Также большинство опрошенных связывает стратегию личных изменений и достижений с существующей государственной системой образования. Таким образом, для формирования национальной и этнической идентичности, необходимо целенаправленно ориентировать, наряду с СМИ, учреждения образования на активную работу по развитию и внедрению идеологических конструкций в формирование патриотического сознания молодежи, укрепление института семьи связывать с другими национальными ценностями.

Зимовина Е. П.
(Российская Федерация, г. Калининград)

ПОЛЯКИ КАЛИНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ. ОПЫТ ИНТЕГРАЦИИ И СОХРАНЕНИЯ ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Польское население Калининградской области представляет интерес для исследователя с нескольких точек зрения. Во-первых, это одна из многочисленных и хорошо организованных диаспор. Во-вторых, поляки региона проживают в непосредственной близости к своей исторической родине – Польше. В-третьих, польская диаспора Калининградской области практически не связана с польской диаспорой Восточной Пруссии. Она формировалась, фактически, «с нуля» в послевоенный период и на сегодняшний день состоит из поляков, переселившихся сюда либо в советский период, либо в постсоветское время.

На сегодняшний день нет отдельных крупных исследований по истории польского населения Калининградской области. Тем не менее, можно выделить ряд статей, в которых нашли отражение проблемы возникновения и развития польской диаспоры на территории Восточной Пруссии и Калининградской области [1]. Кроме того, вопросы функционирования национально-культурных объединений поляков также затрагивались в работах некоторых авторов [2]. Богатый материал по истории польской диаспоры содержат данные статистики и архивные документы. На современном этапе одним из важнейших источников информации являются интервью, которые позволяют говорить о жизни людей не только с помощью статистических данных или документальных материалов, а посредством личностного восприятия явлений общественной жизни. В рамках данного исследования было проведено интервью с председателем местной Польской национально-культурной автономии г. Калининграда «Полония» (далее – НКА) Еленой Анатольевной Рогачиковой [3]. В интервью, с одной стороны, отражена субъективная точка зрения на процесс формирования и развития польской диаспоры, с другой стороны, наглядно представлен опыт сохранения этнической идентичности и процесс успешной интеграции поляков в калининградский социум.

Согласно данным переписей, на протяжении 60–80-х годов XX в численность поляков Калининградской области увеличивалась, хотя их доля в составе населения оставалась практически неизменной (таблица 1). Увеличение численности польского населения было обусловлено как естественным приростом, так и миграционными процессами. Об этом говорят статистические данные и свидетельствуют представители польской диаспоры. Председатель НКА «Полония» Е. А. Рогачикова так вкратце обрисовала процесс становления польской диаспоры Калининградской области: «После окончания Великой Отечественной войны сюда приехали люди разных наций и поляки в том числе. Многие переехали как военнослужащие. Кто-то приехал восстанавливать область. Кто-то приезжал работать и оставался. … Есть люди, которые жили на этой территории и после войны остались жить дальше» [3].

Таблица 1

Численность польского населения Калининградской области по данным переписей населения

Год	Численность населения области (человек)	В т. ч. польского населения	
		Абсолютное число (человек)	Удельный вес (%)
1959	610885	3287	0,5
1970	731936	4028	0,6
1979	807985	4245	0,5
1989	871159	4287	0,5
2002	955281	3918	0,4
2010	941873	2788	0,3

Источники: [4]

После распада СССР миграционные процессы охватили все постсоветское пространство. Особое значение приобрела этническая миграция, когда люди стремились уехать на территории, понимаемые ими как историческая родина. Данный процесс затронул и поляков. Стоит отметить, что процесс возвращения поляков на историческую родину не носил таких масштабов, как, например, миграции русских в Россию или немцев в Германию. Тем не менее, польское население также включилось в миграционные потоки. В силу географической близости к Польше, Калининградская область стала одним из наиболее привлекательных регионов для поляков из восточных регионов России и стран Центральной Азии. Е. А. Рогачикова подчеркнула: «Из других регионов России поляки сюда приезжают, потому что это самая близкая к Польше территория России… Пожилые люди сюда приезжают либо за семьей, либо они здесь родились и всю жизнь прожили. … Если говорить о возрастной категории до 40 лет, то это люди, переселившиеся из других регионов России или бывших союзных республик. В основном, это из Казахстана, Узбекистана и Кыргызстана» [3].

Следует отметить, что к моменту распада СССР, на территории Казахстана находилась довольно крупная и компактно проживающая польская диаспора – потомки депортированных в 30–40-е гг. XX в. из Украины и Литвы. По данным последней Всесоюзной переписи населения 1989 г. в Казахстане проживало около 60 тысяч поляков [5]. Именно поляки из Казахстана довольно активно мигрировали на территорию Калининградской области в постсоветский период и сразу выделились в польской диаспоре региона: «Поляки из Казахстана, которых выселяли целыми семьями и деревнями, они там жили вместе, в землянках. Это сплачивало. Вот этот семейный менталитет скученности он имеет еще и восточный колорит. В таких случаях проще собрать всю семью сразу… Те, кто из России – это пробудившаяся вдруг польскость. Вдруг вспоминают: я же поляк! Наверное, это потому, что не было компактно проживающих поляков. Российские поляки не скученно жили, их рассылали по огромной территории и потом кто где мог, тот там и оставался. Поэтому не было такой общности, скученности людей в большом количестве. И люди привыкали жить поодиночке. В Казахстане иная ситуация. Поляки там жили в другой природной, языковой и культурной среде. Это была иная культура, и полякам там надо было держаться всем вместе. … Казахстанские поляки более сплоченные на сегодняшний момент» [3].

В последнее десятилетие XX в. на территории Калининградской области появились и выходцы из Польши – сотрудники польского Генерального консульства в Калининграде и настоятели католических приходов. Были и трудовые мигранты из Польши. Так, по данным Миграционной службы Калининградской области, наибольшее количество работавших в регионе иностранцев из стран «дальнего зарубежья» приходилось на Польшу (таблица 2). Почти все они работали по трудовому контракту у юридических лиц. Основной сферой занятости было строительство, а также торговля и сфера общественного питания.

Таблица 2

Численность граждан Польши, работавших в Калининградской области в постсоветский период (человек)

	1994	**1995**	**1996**	**1997**	**1998**	**1999**	**2000**
Всего иностранных граждан	1137	3369	3249	2665	2048	2020	2292
в т. ч. из Польши	489	894	1026	774	627	267	220

Источники: [6]

Основным направлением внешней миграции поляков Калининградской области была и есть Польша. Причем, мигрируют как давно проживавшие здесь поляки, так и вновь прибывшие: «После распада СССР добавились переселенцы из Казахстана. Многие из них в дальнейшем уехали в Польшу (некоторые ехали сюда именно с такой целью). Поэтому часть поляков здесь оседает, а другие едут дальше. Калининградская область является своеобразной транзитной территорией. … Люди приезжают сюда, чтобы подучить язык, а затем те, кто по Закону о репатриации может переехать в Польшу, едут дальше. Сейчас этот Закон усложнился, появились новые требования, поэтому уменьшился поток». Особенно мобильной является молодежь, «которая выезжает на учебу, часто закрепляется в Европе. Некоторые остаются в Польше, а некоторые двигаются дальше. … В основном люди закрепляются в Польше. …Есть семьи, которые уже из Польши уехали в Америку или Канаду. Но это единичные случаи. В Германию едут мало. Все же это иной менталитет и туда направляются представители немецкой диаспоры» [3].

В тоже время, миграция в Польшу не являлась конечной целью исключительно для всех мигрантов польского происхождения. Подавляющее большинство из них выросли в русскоязычной среде и воспринимали Россию как свою родину: «Много людей, которые приехали сюда в 1990-е годы, уезжали в Польшу. Но есть же и смешанные семьи, поэтому уезжают далеко не все. … Было бы неверно утверждать, что поляки переселяются только на Запад. Конечно, переселение на Восток (т. е. в Россию) не является массовым. Конечно, это «маленький ручеек» по сравнению с «большим водным потоком» на Запад, но обратно тоже есть. И это показатель того, что не все измеряется материальными ценностями» [3].

Согласно данным официальной статистики, в первом десятилетии XXI в. численность польского населения Калининградской области сократилась (таблица 1). Этому способствовали как внешние миграции, так и сокращение рождаемости, процессы культурной и языковой ассимиляции, смена этнической идентичности. На это обратила внимание Е. А. Рогачикова: «…есть люди из смешанных семей. И такие люди выбирают что-то одно. Например, моя сестра считает себя белорусской, потому что папа записал себя белорусом, чтобы иметь возможность служить в армии в качестве офицера. А я, как и вся остальная семья, считаю себя полькой. Так что у нас одна сестра белоруска, муж у нее русский, а их дочери считают себя польками. Ведь все так намешано, а люди хотят идентифицировать себя с какой-то опреде-

ленной национальностью». Межнациональные браки являются довольно распространенными в польской среде. По этому поводу Е. А. Рогачикова пошутила: «Единственное о чем я не знаю, так это о польско-африканских браках. А все остальные, особенно с национальностями бывшего советского пространства, это точно есть» [3]. С одной стороны, межнациональные браки способствуют увеличению количества людей с польскими корнями. С другой стороны, сокращают ее численность, включая детей от таких браков в состав других национальностей.

Справедливости ради нужно отметить, что процессы ассимиляции (в большей или меньшей степени) характерны для всех национальностей, проживающих за пределами исторической родины в небольших диаспорах. Именно поэтому большое значение придается организационным и правовым формам существования диаспоры. Польская национально-культурная автономия г. Калининграда «Полония» была образована в 2004 г. на основе действовавшего с 1992 г. Общества польской культуры Калининградской области. Председатель НКА Е. А. Рогачикова отметила: «Мы перешли на иной юридический статус, организовав автономию. Это уже организация более серьезного толка, с которой сложнее не считаться. И люди относятся к этому серьезнее, чем когда это был статус общества. … Сейчас очень много польских организаций по всей области и это обусловлено многочисленностью польской диаспоры. … Мы планируем в дальнейшем объединиться в региональную автономию. … В каждой семье есть свои семейные ценности и поэтому люди стали понимать, что если это не передавать своим детям, то все, в конце концов, уйдет вместе со старшим поколением. … В одной семье хорошо культивировать традиционные национально-культурные ценности, но когда рядом с тобой есть люди, схожие по интересам и причастные к этой истории, то это очень важно. … Язык, культуру и традиции нужно передавать своим детям и для этого нужно организовывать национально-культурные общества и на их основе объединяться с другими такими же семьями. … Принцип нашей организации таков: мы – хранители культуры и традиций, политикой мы не занимаемся» [3].

На современном этапе значение национально-культурных объединений достаточно велико. Участвуя в их деятельности, люди ощущают причастность к истории, культуре и традициям своего народа: «Конечно, во многих польских семьях общение идет на русском языке. Но традиции как были, так и остаются. С другой стороны, в наше время человек себя ощущает в глобальном пространстве. … Особенно это характерно для молодежи, которые считают: мне все равно, я – человек мира и т. д. Многие по такому принципу живут в молодости, но потом, когда у них рождаются дети, они вспоминают о своих корнях и приходят сюда» [3]. Необходимо подчеркнуть, что принадлежность к определенному этносу и культуре, активное участие в деятельности национально-культурной автономии не означает отсутствие четкой гражданской идентичности у представителей диаспоры: «На лбу у меня не написано, что я полька. Такой же русский человек, как и все остальные. … Для меня остается неизменным один этический принцип: я никогда не скажу плохо про Польшу здесь, и никогда не скажу плохо про Россию там. … И этническое происхождение здесь не имеет никакого значения. И так думают и поступают многие» [3]. Данное высказывание свидетельствует о том, что российские поляки ощущают себя *своими* в российском обществе.

Польская диаспора представляет собой заметную часть населения Калининградской области. Несмотря на сравнительно небольшую численность, поляки демонстрируют глубокую и достаточно успешную интегрированность в калининградский социум. Вместе с тем, они бережно хранят свои национальные традиции, стремятся изучать родной язык, поддерживают связи с исторической родиной и представляют собой один из наиболее ярких образцов сохранения этнической идентичности в российском обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Строганова, Н. А. Польские национальные организации и пресса в Восточной Пруссии в XX веке // Национальные отношения в Новое и Новейшее время: теория и политическая практика: Сборник научных трудов / Европейский фонд «Диалог», Калининградский университет. –Калининград, 2000. – С. 47–55; Лавринович, К. Поляки в Калининграде // Балтийский альманах.-Калининград. -2002.-№ 3. – С. 51; Турушев О. Общества дружбы – дорога к сотрудничеству // Там же. – С. 52; Губин, А. Кенигсберг и поляки // Там же. – С. 58–64; Афонин, И., Горбунова А. Польские легионы в Пруссии // Там же. – С. 70–75; Стецкевич, Ежи. Калининградская польская диаспора – очерк к портрету // Калининградская область Российской Федерации – история и современность. Материалы польско-российской конференции, организованной гуманитарным факультетом Высшей гуманитарно-экономической школы в г. Вроцлавеке 3 апреля 2003 г. – Вроцлавек, 2004. – С. 87–95.
2. Российский дом на Балтике. Очерки о развитии национальных культур в Калининградской области // Запад России. – 1996, № 1 (15). – С. 3–43; Панасенко, О. М., Гришечкина, М. Л., Луганский, Н. Л. Национально-культурные объединения Калининградской области. Информационный справочник.-Калининград, 2004.-64 с.; Клемешева, М. А. Образование культурно-национальных обществ на территории Калининградской области // Калининградской области – 60: этапы истории, проблемы развития: Сб.ст.-Калининград: Янтарная летопись, 2006. – С. 136–145; Черникова, И. В. Некоторые проблемные вопросы гражданского общества в контексте деятельности национальных землячеств в Калининградском регионе // Балтийский юридический форум «Закон и правопорядок в третьем тысячелетии»: Материалы международной научно-практической конференции. Калининград: Калининградский филиал СПбУ МВД России, 2013. – С. 106–111.
3. Интервью Е. П. Зимовиной с председателем местной польской национально-культурной автономии г. Калининграда «Полония» Е. А. Рогачиковой (04.12.2013, г. Калининград)
4. Информационный бюллетень «Демоскоп Weekly» [Электронный ресурс] / Институт демографии НИУ ВШЭ. – Режим доступа: http://demoscope.ru/weekly/ssp/rus_nac_59.php?reg=29; http://demoscope.ru/weekly/ssp/rus_nac_70.php?reg=7; http://demoscope.ru/weekly/ssp/rus_nac_79.php?reg=7 – Дата доступа: 15.10.2014; Итоги Всероссийской переписи населения 2002 г. Национальный состав и владение языками, гражданство. Т. 4. Кн. 1. – М : ИИЦ «Статистика России», 2004. – С. 50–51; Итоги Всероссийской переписи населения 2010 года. Т. 4. Национальный состав и владение языками, гражданство. – М. : ИИЦ «Статистика России», 2012. – С. 59–61.
5. Статистический сборник по отдельным показателям Всесоюзных переписей населения 1939, 1959, 1970, 1979 и 1989 гг. – Алма-Ата: Республиканский информационно-издательский центр, 1991. – С. 7.

6. Государственный архив Калининградской области (ГАКО). Ф. Р-117 6. Оп. 1. Д. 10. Л. 2–3; Д. 16. Л. 2–3; Д. 27. Л. 3–5; Д. 36. Л. 3–5; Д. 47. Л. 2–3 об; Д. 53. Л. 2–3 об.

Иванчишен В. Р.
(Республика Украина, г. Киев)

ИЗУЧЕНИЕ НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ В ЭТНОЛОГИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИИ. ТОЧКИ СОПРИКОСНОВЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ (НА ПРИМЕРЕ КАМЕНОТЕСНОГО ПРОМЫСЛА)

Одной из актуальных общественных потребностей в процессе формирования украинской нации является изучение традиционной культуры украинцев.

Система ремесел и промыслов занимает исключительное место в материальной культуре этноса. В ней фиксируются, запечатлеваются и передаются из поколения в поколение специфические умения и навыки, технологии и сакральные знания украинцев в двух направлениях: в первую очередь, от народного умельца к его преемникам; с другой стороны, народный умелец раскрывает свой «промысел» в семейном кругу.

Изучение народных ремесел и промыслов, как одного из видных сегментов традиционности этноса, предусматривает, по нашему мнению, междисциплинарный подход. Как отмечает, А. Горинь, этнографический аспект исследования народных промыслов обязывает к интегрированию с искусствоведением [2, с. 340]. Междисциплинарный подход помогает расширить проблематику исследования, определить его новые векторы, понять его природу.

Каменотесный промысел является одним из своеобразных аспектов материальной и духовной культуры украинцев. Уровень его развития напрямую зависит от имеющихся природных ресурсов (а именно каменных пород, которые можно обрабатывать с помощью самого простого набора инструментов), что непосредственно обусловило его региональное, и даже локальное, распространение. Особенно широкого размаха промысел обработки камня приобрел на территории этнографического Восточного Подолья на протяжении XIX – в начале XX в. Следует отметить широкий ассортимент изделий народных мастеров-каменотесов. В первую очередь это: каменные надмогильные памятники и кресты, каменные жернова, точила и дымоходы. Наибольшими рынкам сбыта каменных изделий были тогдашние Волынская, Бессарабская и Херсонская губернии.

Целью данной статьи является определение общих проблемных аспектов изучения каменотесного промысла с точек зрения этнологии и искусствоведения.

Историографическая база теоретической разработки промысла есть достаточно узкой. Начало искусствоведческому изучению каменных памятников положил труд К. Широцкого, в котором автором была создана первая классификация каменных надмогильных памятников украинцев [12, с. 140–165].

Ярко выраженный искусствоведческий контекст имеют труды В. Малины, исследующего мемориальные каменные памятники и кресты Юга Украины [8], и Н. Моздыря, предметом научного рассмотрения которого стало изучение народной мемориальной резьбы по камню на территории западно-украинских земель [9].

Этнографический аспект исследования каменотесного промысла представлен научными разысканиями начала XX в. Ю. Александровича [1, с. 465–501] и А. Прусевича [10, с.37–49], зафиксировавших существование и динамику развития промысла в Подольской губернии в конце XIX – начале XX вв.

Что касается современных научных исследований, частично проблемой каменотесного промысла занимались В. Косаковский и З. Гудченко, целью которых стало описание промысла обработки камня в системе ремесел и промыслов в пределах народной архитектуры подолян на территории сел южных районов современной Винницкой области [3, с. 15–30; 4, с. 85–92; 6, с. 39–62; 7, с. 95–122].

Общим для этнологии и искусствоведения является всестороннее исследование (на примере каменотесного) промысла надмогильных памятников и крестов. В этнологии процесс изготовления каменных изделий бытового и сакрального предназначения относится к каменотесному промыслу, тогда как искусствоведы пока не нашли общего подхода в определении дефиниции указанного процесса. У разных исследователей находим: крестоделие (В. Малина), каменярство (Т. Чаговец, Н. Станкевич, Н. Моздырь), мемориальная резьба (Л. Хомяк). Указанные понятия не отображают общей сути обработки камня, а указывают только на отдельные аспекты в пределах промысла.

С искусствоведческой точки зрения промысел можно исследовать в двух аспектах: как ремесло, имеющее форму ручного труда, или как линию творчества народного умельца [2, с. 340].

Задача этнологов заключается в том, чтобы зафиксировать кустарный промысел, рассматривая технико-технологическую сторону, формы трудовой деятельности, ассортимент изделий. Также основными аспектами изучения являются определение места каменных изделий в духовной культуре, показ семиотического статуса бытовых предметов, выяснение особенностей их в знаково-информационной системе, обоснование роли и места промысла в формировании внутреннего рынка, межрегиональной торговли и, как следствие, межэтнических, межконфессиональных и межкультурных связей.

Справедливой представляется мысль А. Горинь о том, что производственный опыт кустарных промыслов имеет сегодня исключительно прикладное значение [2, с. 341]. Имеется в виду, что невозможным представляется возвращение к «дедовским» технологиям обработки камня, поскольку это убыточный и трудоемкий процесс. Поэтому одним из основных аспектов изучения промыслов в наше время является выяснение роли и статуса народного мастера, а также рукотворных изделий в пределах духовной культуры украинцев.

Одним из спорных вопросов между этнологами и искусствоведами является определение статуса изделий народных умельцев, а именно возможности классифицирования изделий, имеющих сугубо бытовой аспект, как произведений искусства. Если задача этнолога заключается в том, чтобы определить место каменных изделий в хозяйственном укладе и системе жизнеобеспечения человека, то искусствовед стремится проследить творческую линию мастера, художественные особенности изделий,

соотнести их с другими произведениями культуры в целом и народного искусства в частности. Как отмечает А. Канцедикас в своем труде: «Нужно поднять вопрос о синкретическом характере изобразительного искусства. Хотя существует много путей для понимания этого явления, но ни один из них не может считаться определяющим, как анализ его природы, то есть в тесной связи, в которой выступают в нем бытовые и художественные качества, искусство и ремесло» [5, с. 6].

Можем с уверенностью констатировать с точки зрения этнологии, что любое произведение народного мастера-каменотеса имело двойное предназначение. Во-первых, сугубо функциональное, то есть исполняло роль, предписанную ему в хозяйственном укладе. Во-вторых, сакральное, сюда включаем семиотический статус изделия в народном сознании, его место в ритуально-обрядовой сфере бытия украинца. И первое, и второе является предметом изучения для этнолога как неотъемлемая составляющая исследуемого сегмента традиционной культуры, что дает возможность его анализа как комплексного явления. В связи с этим справедливой является мысль А. Ферсмана, утверждающего, что «искусство должно вносить элементы красоты в те предметы, которые мы постоянно употребляем. Но обработка камня для изготовления предметов обихода требует перехода на массовое производство, которое сводит на нет индивидуальность мастера» [11, с.182]. Несмотря на то, что сбор сведений о народных умельцах является общим для исследователей обеих областей науки, для искусствоведа этот процесс значительно уже и предусматривает исследование, в первую очередь, авторского стиля и замысла.

Одним из важнейших критериев зачисления изделий к художественному пространству является уровень мастерства народного умельца. А. Гоинь выделяет техническое и художественное мастерство, которое приобреталось в соответствии с естественной средой и общественным окружением умельца [2, с. 343]. Однозначно, чем выше уровень мастерства, тем сильнее будет проявляться эстетическая направленность народного промысла, а значит, усилится внимание со стороны исследователей. Впрочем, такое утверждение можем критиковать на примере тёсаных каменных обереговых столбов, имевших широкое распространение в сельских хозяйствах Восточного Подолья. Изготовление указанных изделий не предусматривало высокого уровня мастерства каменотеса, но в то же время каменные столбы украшали выбитыми цветами и другими символами с сакральной целью, безусловно, что этот процесс имел и элемент эстетики. Таким образом, процесс зачисления изделия из ремесленного в художественное не можем четко определить по уровню мастерства, профессиональных знаний умельца.

Одной из наибольших проблем в научной разработке каменотесного промысла является анонимность мастеров. Согласно данным этнографических экспедиций автора, проведенных на протяжении 2014 г., авторство преимущественного большинства памятников на территории Восточного Подолья невозможно установить. Мы можем только выдвигать предположения, основываясь на искусствоведческих классификациях символов и знаков на памятниках, что позволяет унифицировать их и найти общие черты в разных регионах, а также определить гипотетические центры изготовления или же сопоставить их с уже собранным полевым материалом.

Требует рассмотрения тенденция, сложившаяся в конце XX – начале XXI вв., когда произошла окончательная трансформация каменотесного промысла с хозяйственно-потребительского вектора на художественный, что, безусловно, усиливает актуальность данного исследования в русле современной этнологической и искусствоведческой наук.

Принципиальное различие между этнологией и искусствоведением существует в методологическом подходе к рассмотрению кустарного изделия как памятника материальной культуры (этнографического артефакта) и как произведения искусства. Различие это коренится во внутренней сущности изделия народного мастера-каменотеса. Этнологи рассматривают этнографический артефакт в его исторической протяжности, то есть пытаются найти логические внутренне структурированные исторические «нити», объединяющие современное изделие с традиционными ценностными установками представителей этноса самого отдаленного прошлого. Проиллюстрировать данную мысль мы можем на примере каменных надмогильных памятников и крестов с распятием, ярко представляющих христианскую историческую ось в ее взаимосвязи с традиционной культурой на протяжении длительных исторических периодов. Указанный тезис позволяет говорить о наличии сформированной матрицы изделия каменотеса, воспроизводимой на протяжении десятка поколений. Более того, самые существенные черты матрицы «воспроизведения» присущи и современным каменным крестам.

В противовес этнологам, искусствоведы рассматривают матрицу каменного изделия как процесс индивидуального творчества мастера, учитывающего традиционные черты и привносящего в народный канон свои собственные вкусы, замыслы и наработки. Рассматривая изделие в историко-культурной динамике, исследователи искусствоведческого вектора пытаются классифицировать памятники культуры и соотнести их согласно историко-культурному этапу формирования этноса и общества в целом.

Любое нарушение традиционного народного канона мастером-каменотесом подрывало коллективные представления об определенном образце, даже идеале, изделия из камня (например, надмогильного креста), что, как следствие, могло привести к полному отказу мастера от изделий. Это, безусловно, сохраняло «идеальную» матрицу воспроизведения на протяжении длительных исторических отрезков. С другой стороны, мастер сохранял сакральный контакт своих заказчиков с предками, чем еще больше вызывал доверие к себе, утверждал собственный авторитет и престижность промысла в глазах общины.

Таким образом, тенденции, сформировавшиеся в современной гуманитарной науке, позволяют утверждать, что любое научное исследование является эффективным на основании междисциплинарного подхода. Безусловно, теоретическая разработка каменотесного промысла возможна в русле искусствоведческих и этнологических студий. Существенные различия между указанными дисциплинами кроются в предмете их исследования, где задача этнолога – фиксация и анализ промысла как явления традиционной культуры этноса, а цель

искусствоведа – выявление художественно-образного мира изделий и классификация стилевых характеристик согласно художественным канонам.

Еще одной проблемой исследования является отсутствие общего понятийно-терминологического аппарата, позволяющего унифицировать и определять общие черты научных поисков и этнологов, и искусствоведов.

Следует отметить, что современные тенденции развития каменотесного промысла показывают его динамику в художественном направлении и сохранение его в этнографических коллекциях и собраниях. Впрочем, именно накопленный этнографический материал и сделанные научные выводы позволяют продолжать реанимацию и популяризацию промысла, но непосредственно в художественной форме, в современных условиях быстрого научно-технического прогресса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрович, Ю. Каменотесы-кустари и ремесленники Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К., 1916. – С. 465–501.
2. Горинь Г. Сучасні аспекти етнографічного вивчення народних промислів України // Народознавчі зошити. – 2001. – № 2. – С. 340–347.
3. Гудченко, З. Архітектурна спадщина // Одвічна Русава (етнографія та фольклор с. Стіна на Поділлі) / Вінницький обласний центр народної творчості. – Вінниця, 2003. – С. 15–30.
4. Гудченко, З. Бушанські мури // Буша: природа, археологія, історія, етнографія та фольклор сіл Бушанської сільської ради / За наук. ред. В. Косаківського. – Вінниця, 2009. – С. 85–92.
5. Канцедикас, А. Искусство и ремесло (К вопросу о природе народного искусства). – М., 1977. – 120 с.
6. Косаківський В. Ремесла, промисли та народні майстри // Одвічна Русава (етнографія та фольклор с. Стіна на Поділлі / Вінницький обласний центр народної творчості. – Вінниця, 2003. – С. 39–62.
7. Косаківський, В. Ремесла, промисли та допоміжні види господарства // Буша: природа, археологія, історія, етнографія та фольклор сіл Бушанської сільської ради / за наук. ред. В. Косаківського. – Вінниця, 2009. – С. 95–122.
8. Малина, В. Кам'яні хрести в Україні XVIII–XX ст.: Онтологія. Типологія. Символіка. Функція. – Миколаїв, 2009. – 864 с.
9. Моздир, М. Українська народна меморіальна пластика. – Львів, 2009. – 289 с.
10. Прусевич, А. Обзор данных о кустарных промыслах Подольской губернии // Экономическая жизнь Подолии. – 1913. – № 13. – С. 37–49.
11. Ферсман, А. Очерки по истории камня: у 2 т. Т.2. – М.,2003. – 336 с.
12. Широцький, К. Надгробні хрести на Україні // Невичерпні джерела пам'яті. – Т. 1. Надмогильні хрести запорозьких козаків. – Одеса,1998. – С. 140–165.

Карбалевіч Н. М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДА ПАСТАНОЎКІ ПЫТАННЯ АБ ФОРМАХ ШТУЧНАГА СВАЯЦТВА Ў АСЯРОДКУ БЕЛАРУСКІХ СЯЛЯН У ДРУГОЙ ПАЛОВЕ XIX – ПАЧАТКУ XX СТ.

Такая з'ява грамадскага жыцця як штучнае сваяцтва з'яўляецца характэрнай для многіх традыцыйных грамадстваў [2, с. 123; 11, с. 119]. Пастаноўка гэтай праблемы ў межах грамадскіх узаемаадносін беларускага сялянства з'яўляецца важным аспектам вывучэння традыцыйнай сацыяльнай культуры беларусаў. Тэма штучнага сваяцтва распрацавана ў славяназнаўстве ўвогуле [2, с. 116–125; 14, с. 44–51; 8, с. 37–49], але не з'яўляецца прадметам асобных даследаванняў у айчыннай гістарыяграфіі. Добра распрацавана праблема штучнага сваяцтва рускага сялянства ў расійскай гістарыяграфіі [8, с. 37–49; 2, с. 123].

У этналагічнай навуцы пад паняццем штучнага сваяцтва маецца на ўвазе «разнастайнасць сацыяльнага сваяцтва, паўсюдна распаўсюджаная ў познепершабытных і раннекласавых грамадствах – у форме адопцыі, пабрацімства, кунацтва, аталыцтва, кумаўства, братэрства «па караблі», жартоўнага сваяцтва, сваяцтва тэрытарыяльнага і інш. для ўсталявання ці замацавання гаспадарчых, сацыяльных і ідэалагічных сувязей, у мэтах узаемадапамогі і ўзаемааховы» [10, с. 897]. Некаторыя даследчыкі вызначаюць такое сваяцтва як рытуальнае ці нават містычнае [14, с. 44]. Кумаўство вызначалася хрысціянскай царквой як «духоўнае сваяцтва» [8, с. 37].

Паводле меркавання брытанскага антраполага А. Р. Радкліфа-Браўна, любую форму сацыяльнага жыцця людзей можна разглядаць як адаптацыйную сістэму [11, с. 16]. Так, разважаючы пра мэты ўтварэння штучнага сваяцтва ў славянскай традыцыі, расійская даследчыца С. М. Талстая адзначае, што яно з'яўляецца «гарантыяй захаванасці сваяцкіх адносін і ўстойлівай родавай структуры» ў сітуацыі недахопу кроўных сваяцкіх сувязяў, і адпаведна на ўдзельнікаў штучнага сваяцтва распаўсюджваюцца ўсе абавязкі кроўных сваякоў [14, с. 45]. Менавіта таму «сваяцтва штучнае будавалася паводле мадэлі кроўнага сваяцтва і ўспрымалася як рэальныя сваяцкія адносіны» [10, с. 897].

Формамі штучнага сваяцтва ў асяродку беларускага сялянства можна лічыць такія сістэмы сацыяльных інтэракцый, як сябрына, здольніцтва, таварыства, кумаўство і адносіны з бабкай-павітухай.

Адной з самых цікавых форм штучнага сваяцтва можна лічыць сябрыну, якая замацоўвала паміж яе ўдзельнікамі пэўны ўзаемны статус і сістэму ўзаемных абавязкаў. А. К. Сержпутоўскі вызначае сябрыну як тып духоўнага сваяцтва [12, с. 149]. Адметным з'яўляецца тое, што ва ўсталяванні сябрыны ўдзельнічаў не толькі чалавек, але і выпадак, бо сябрына часта ўтваралася неспадзяваным чынам. «Самы шчыры той сябер, якога дае сам Бог. Такім сябрам робіцца той чалавек, з кім у нас сядуць у вулей заедныя пчолы. Божую пчолку насілу да вулля не прыцягнеш, – гэто ўжэ так Бог дае, калі яна ўвойдзе ў вулей» [13, с. 144].

Сукупнасць сацыяльных дзеянняў, абавязковых для ўдзельніка сябрыны, рэгламентавалася павер'ямі і прыкметамі. «Сябер лепш сваяка, бо сваяк заўжды сабе наровіць, а сябер робіць так, як Бог вялеў» [13, с. 144]. «Калі сябер да мінае, як часамі едзе, свайго сябра, та яму ў дарозе будзе якая-небудзь прыгода» [13, с. 144]. «Калі сябер да нядобрэ прыме свайго сябра, то гэта дарам не мінуецца – Бог яго чым-небудзь пакарае, дась яму ў гаспадарцы прыпадак» [13, с. 144]. Сябрына магла ўладкоўвацца як паміж чужымі людзьмі, так і паміж кроўнымі сваякамі [12, с. 149].

Сябрына часта ўтваралася праз спрэчныя сацыяльныя сітуацыі, з'яўляючыся своеасаблівым інструментам пераадолення сацыяльных канфліктаў і ліквідацыі патэнцыяльнай сацыяльнай напругі так, як гэта адбываецца ў выпадку неабходнасці падзяліць пчаліны рой [13, с. 144]. Тыя, хто ад сябрыны ўхіляўся, заслугоўвалі адназначна негатыўнае стаўленне. «Сябрына яшчэ з даўнейшых часоў вядзецца праміж добрых людзей. Хто ж ухіляецца ад сябрыны да жыве адзін як воўк, той калі-небудзь дажывецца да пустога канца» [13, с. 144]. Разам з выпадковымі сітуацыямі ўсталявання сябрыны існавалі і мэтанакіраваныя спосабы ўтварэння сябрыны. «У нас на вяселлі маладым даруюць паўкаровы ці якога-небудзь жыўёла, паўкалоды пчол або што другое, каб быць сябрамі, бо чым больш сяброў, тым лягчэй жыць на свеце і ў радасці, і ў горы» [13, с. 144].

Здольніцтва з'яўлялася формай штучнага сваяцтва, якая ажыццяўлялася адмыслова з мэтай выправіць складанае гаспадарчае і сацыяльнае становішча сям'і. М. В. Доўнар-Запольскі падае матэрыялы, якія падрабязна характарызуюць прынцыпы ўсталявання здольніцтва. «Прынятыя ў сям'ю ў якасці сем'яніна носяць назву здольнікаў, і гэтая форма сямейнай абшчыны з'яўляецца тут дастаткова распаўсюджанай» [4, с. 88]; «здольніцтва выклікаецца чыста эканамічнымі прычынамі: удава застаецца з малалетнімі дзецьмі, не можа сама кіраваць гаспадаркаю і прымае да сябе здольніка; заняпалы па тых ці іншых прычынах гаспадар таксама падшуквае сабе здольніка са здаровымі рукамі, а часам і з гаспадарчым інвентаром» [4, с. 88]. Але пры ўважлівым разглядзе з'явы, можна падставіць пад сумненне «чыста эканамічныя прычыны» ўтварэння здольніцтва. Пры разглядзе дамоваў, якія заключаліся са здольнікамі, выразна праяўляецца сукупнасць грамадскіх, а не толькі гаспадарчых, абавязкаў, замацаваных за здольнікам. У дамове ўдавы Параскоўі Рослік і яе здольніка Івана Трухана адзначаецца, што здольнік павінен «глядзець за гаспадаркай, як за ўласнай»; «удаву паважаць, як старэйшую»; «малалетняга сына ўдавы выхоўваць да паўналецця, як свае ўласнае дзіця» [4, с. 88–90]. Відавочна, што абавязкі здольніка выходзяць за межы наёмнага работніка з выключна гаспадарчымі функцыямі, і да яго пераходзіць частка сацыяльных функцый гаспадара.

Паколькі зместам існавання здольніцтва з'яўляецца сумеснае вядзенне гаспадаркі, дык гэтая форма штучнага сваяцтва вымагала заключэння адпаведных дамоваў. «Для большай трываласці дамовы, абодва бакі вельмі часта заключаюць фармальную дамову ў валасным праўленні. У дамове дакладна вызначаецца, у якіх адносінах знаходзяцца абодва бакі, хто з іх будзе кіраваць гаспадаркай, нарэшце самую істотную частку дамовы складае ўмова аб зямлі» [4, с. 88]. Часта канчатковы тэрмін дамовы са здольнікам вызначаўся «смерцю аднаго з контрагентаў», пасля чаго нашчадкі здольніка набываюць такія ж правы на зямлю, як і члены сям'і, што з'яўляюцца кроўнымі сваякамі [4, с. 91]. Такі тэрмін дамовы гаворыць аб трываласці такой формы сваяцтва і аб значнасці прыняцця такога рашэння для селяніна.

Таварыствам называлася своеасаблівая форма штучнага сваяцтва моладзі, якая спрыяла сацыялізацыі і стабільнаму існаванню пола-ўзроставай групы. Таварыства – забаўляльная форма юнацкіх сяброўскіх зносін, якая вынікала з сумесных інтарэсаў людзей аднаго ўзросту і аднаго грамадскага стану. Калі гэты стан змяняўся, знікалі падставы для цесных узаемаадносін. Часцей таварыства аб'ядноўвала нежанатую моладзь, не абцяжараную сямейнымі абавязкамі. «Хлопцы датуль таварышуюць, покуль пажэняцца, а там жонка-піла на шыі, дзеці да ўсялякі клопат, та тагды не да таварыства» [13, с. 144]. «Дзеўкі таварышуюць толькі датуль, покі пойдуць замуж ці закахаюцца» [13, с. 145]. Таварышавалі як юнакі, так і дзяўчаты, але таварышаваць між сабою маглі толькі прадстаўнікі аднаго полу [13, с. 145]. Таварыства часцей за ўсё не выходзіла за межы юнацкіх адносін і знікала са зменай сацыяльнага стану таварышаў. Потым яны пераходзілі да стварэння іншых, ужо больш складаных формаў штучнага сваяцтва. «Покуль маладыя – таварышуюць, а як пажывуць да чорны вол наступіць на ногу, та й таварыство забудуць» [13, с. 144].

Замацаванне адносін таварыства суправаджалася пэўнымі рытуальнымі дзеяннямі. «Каб таварыство было моцнае, трээ, каб адзін у другога пракалолі руку да пасмакталі трохі крыві, тагды ўжэ яны да самае смерці будуць шчыро таварышаваць» [13, с. 145]. Усталёўваліся і ўзаемныя маральныя абавязкі таварышаў, якія зводзіліся да прынцыпаў узаемадапамогі. «То не таварыш, што кідае ў бядзе, а то таварыш, што ў бядзе і ворагу паможэ» [13, с. 145]. Своеасаблівая форма таварыства магла замацоўвацца непасрэдна падчас змянення сацыяльнага статусу праз рытуальныя дзеянні, што былі складовай часткай больш значных абрадаў. Адметную ролю ў гэтым кантэксце адыгрывала дружына маладога падчас вясельнага абраду [3, с. 70]. «Ставяць на зямлю патэльню, у яе становіцца жаніх абедзвюма нагамі, а тыя, каму прызначана ехаць за нявестай, колькасцю 6–8 чалавек, ставяць вакол яго на патэльню толькі правыя ногі. Тады ўсе, хто стаіць на патэльні, цалуюць абраз і разам прамаўляюць: «Ну, цалуйте Божіе милосердіе, щоб стоятсь друг за друга, брат за брата, за единую кровь каплю» [3, с. 70].

Натуральным працягам моладзевых стасункаў былі вечарынкі і ігрышчы. «У сваёй вёсцы хлопцы і дзяўчыны маюць таксама не мала выпадкаў да збліжэння. Летам яны збіраюцца па святах для гульняў; уладкоўваюць так званыя «ігрышчы» – нешта накшталт вясковых балаў і інш. Але болей інтымным характарам адрозніваюцца малалюдныя зімовыя сходы моладзі – «вячоркі». Дзяўчыны пэўнага «кутку» вёскі збіраюцца па вечарах у каго-небудзь з суседзяў, прадуць і спяваюць песні, старуха распавядае ім казкі» [4, с. 110].

Варыяцыяй таварыства з'яўляецца гэтак званае кумаванне ці кумленне моладзі [9, с. 280]. Пры кумленні паміж прадстаўнікамі моладзевай групы ўсталёўваліся сяброўскія, прыязныя адносіны, якія замацоўваліся рытуальным завіваннем бярозак і праходжаннем у парах пад завітымі бярозкамі [9, с. 280]. Менавіта ў гэтым кантэксце можна патлумачыць распаўсюджаную прыказку «ня біўшы кума, ня піць і піва» [1, с. 133]. А. Я. Багдановіч прыводзіць прыклад, калі кумам у гэтым выпадку бацька называў свайго сына, якога выхоўваў у строгасці [1, с. 133]. Тут маецца на ўвазе досыл менавіта да кумлення, то бок свайго роду забаўляльнай ці

жартоўнай формы зносін, а не да кумаўства, якое ўсталёўвалася праз абрад хрышчэння дзіцяці. Гэты ж жартаўлівы, гульнёвы аспект прасочваецца і ў прыведзеным П. В. Шэйнам павер'і: «Если мущина нечаянно наступить женщине на ноги – кумовство» [16, с. 445]. Вельмі важна адрозніваць дзве гэтыя розныя формы зносін – кумленне і кумаўство.

Моцныя сваяцкія сувязі ўсталёўваліся ў сялянскім асяродку праз нараджэнне і хрышчэння дзіцяці. Адной з такіх формаў штучнага сваяцтва з'яўлялася кумаўство, якое замацоўвалася паміж бацькамі дзіцяці і кумамі, то бок «хроснымі бацькамі, дзейнымі асобамі ў радзіннай абраднасці» [7, с. 280]. Хроснымі бацькамі маглі стаць як сваякі, так і чужыя людзі [7, с. 280]. Да выбару кумоў падыходзілі адказна, спрабуючы ўсталяваць сваяцкія сувязі найбольш удала. Так, А. Я. Багдановіч распавядае, што яго бацька, які служыў кухарам пры панскім двары ўзяў за кума пана Лапу, гаспадара маёнтка, мяркуючы атрымаць пэўныя эканамічныя выгоды [1, с. 164]. Але гэта не дало свайго плёну, бо пан з'ехаў у іншую мясцовасць і «вырашана было не ладзіць сваяцтва з панамі, якія звычайна разляталіся ў розныя бакі, а трымацца сваіх, мясцовых, аседлых» [1, с. 408]. Гэта сведчыць аб вялікай ролі хросных бацькоў, якія «ў адносінах да дзіцяці яны выконвалі патранажныя функцыі» [7, с. 280], і ад паводзінаў якіх на хрэсьбінах, згодна з народнымі ўяўленнямі, залежаў далейшы лёс дзіцяці. Кумы на хрэсьбінах сядзелі блізка адзін да аднаго, былі гаваркімі, прыязнымі да людзей, не напіваліся, каб дзіця было гаваркім, жыло ў згодзе з людзьмі і не было п'яніцай [6, с. 59].

Абавязковай пры кумаўстве, як і пры пераважнай большасці іншых формаў штучнага сваяцтва, была неабходнасць пачаставаць кума, які завітаў у госці, незалежна ад сітуацыі. «Добры гаспадар заўсёды меў некалькі пляшак на той выпадак, калі нечакана завітае на гасціны кум або сват, а такая неспадзяванка здаралася даволі часта» [15, с. 89]. У фальклоры замацавана разуменне неабходнасці ўзаемадапамогі паміж кумамі [17, s. 30]. Гэтаксама кумаўство накладала і пэўныя забароны, напрыклад шлюбныя: «Нельга браць шлюб з дзецьмі хроснага бацькі» [5, с. 195].

Сялянскія дзеці і іх бацькі падтрымлівалі таксама своеасаблівыя сваяцкія зносіны з бабкай-павітухай, якая дапамагла нарадзіцца дзіцяці. А. Я. Багдановіч так апісвае адносіны сваёй бабулі з яе сацыяльнымі ўнукамі: «У вельмі шмат каго яна была бабкай-павітухай і, памятаю, налічвала звыш 50 «унукаў», прынятых ёю нованароджаных; гэта значыць, што яна ў свій час атрымала 50 намётак, палоцен ва ўвесь рост, і павінна была рыхтаваць да вялікадня прынамсі капу яек «унукам», якія паводле звычая павінны былі з'явіцца «пахрыстосавацць» бабку. Гэта было своеасаблівае сваяцтва, якое доўга помнілася, асабліва рабятамі; велікоднае яйка, вядома ж, падмацоўвала памяць – не без таго, – але, акрамя гэтай маленькай своекарыслівасці, з'ўлялася цмянае пачуццё нейкай таямнічай сувязі, нейкай роднасці» [1, с. 149–150].

Беларуская даследчыца Т. І. Кухаронак адзначае, што «да спаўнення дзіцяці аднаго года ў беларускай вёсцы выконваліся звычаі і абрады, закліканыя наладжваць адносіны, якія ўзніклі паміж парадзіхай, з аднаго боку, і кумамі і хроснай бабкай з другога» [6, с. 95]. Таксама адзначаецца, што «і ў далейшым кумы і бабка з унукамі падтрымлівалі сяброўскія адносіны, наведвалі адзін аднаго на святы, абменьваліся падарункамі, дапамагалі выконваць разнастайныя сельскагаспадарчыя работы» [6, с. 95–96].

Формы штучнага сваяцтва беларускага сялянства ўяўлялі сабой значны структурна-функцыянальны элемент сістэмы грамадскіх узаемаадносін, ураўнаважвалі сацыяльную структуру традыцыйнай беларускай вёскі і павялічвалі ступень сацыяльнага камфорту і абароненасці сялян.

ЛІТАРАТУРА

1. Богданович, А. Е. Я всю жизнь стремился к свету. В 2 кн. Кн. 1. Мои воспоминания / А. Е. Богданович; сост., авт. предисл. А. Ващенко. – Минск : Літаратура і Мастацтва, 2012. – 544 с., [8] л фот.

2. Громыко, М. М. Обычай побратимства в былинах / М. М. Громыко // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Сб. научных трудов под ред. Б. Н. Путилова // АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1984. – 255 с. – С. 116–125.

3. Довнар-Запольский, М. В. Белорусская свадьба в культурно-религиозных пережитках / М. В. Довнар-Запольский // Этнографическое обозрение / Изд. О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии; под ред. Н. А. Янчука. – 1893. – № 1. – С. 61–88. (кн. 16, 1889–1916 Москва).

4. Довнар-Запольский, М. В. Очерки семейного обычного права крестьян Минской губернии / М. В. Довнар-Запольский // Этнографическое обозрение / Изд. О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии; под ред. Н. А. Янчука. – 1897. – № 1. – С. 82–142.

5. Жыцця адвечны лад: беларускія народныя прыкметы і павер'і / уклад., прадм., пераклад, бібл. У. Васілевіча. – Кніга 2. – Мінск : Беларусь, 2010. – 614 с. : іл.

6. Кухаронак, Т. І. Радзінныя звычаі і абрады беларусаў: Канец XIX–XX ст. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 126 с. : іл.

7. Кухаронак, Т. І. Кумы / Т. І. Кухаронак // Этнаграфія Беларусі: Энцыкл. / І. П. Шамякін [і інш.]; рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.] – Мінск : БелСЭ, 1989. – 575 с. – С. 280.

8. Листова, Т. А. Кумовья и кумовство в русской деревне // Советская этнография. – 1991. – № 2. – С. 37–52.

9. Піліпенка, М. Ф. Кумаванне / М. Ф. Піліпенка // Этнаграфія Беларусі : Энцыкл. / І. П. Шамякін [і інш.]; рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.] – Мінск : БелСЭ, 1989. – 575 с. – С. 280.

10. Попов, В. А. Родство искусственное // Народы и религии мира: Энциклопедия / Гл.ред. В. А. Тишков, Редкол. : О. Ю. Артемова, С. А. Арутюнов, А. Н. Кожановский и др.– Москва: Большая Российская энциклопедия, 2000. – 928 с.: ил. – С. 897.

11. Рэдклифф-Браун, А. Р. Структура и функция в примитивном обществе. Очерки и лекции. Пер. с англ. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – 304 с. (Этнографическая библиотека)

12. Сержпутовский, А. К. Очерки Белоруссии. Сябрына / А. К. Сержпутовский // Живая старина. – 1907. – Вып. 3. – Книжка 63. – С. 149–151.

13. Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі; прадм. У. К. Касько; маст. В. Р. Мішчанка. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 301 с.

14. Толстая, С. М. «Братство по Богу» в славянской народной традиции // Славянские народы: общность истории и культуры. К 70-летию члена-корреспондента Российской академии наук В. К. Волкова / Отв. ред. Б. В. Носов. – М. : Индрик, 2000. – 488 с. – С. 44–52.

15. Улашчык, М. М. Была такая вёска… / М. М. Улашчык // Выбранае. Уклад. А. Каўкі і А. Улашчыка; Навук. рэд. Г.

Кісялёў і В. Скалабан; Прадм. І камент. А. Каўкі. – Мінск : «Беларускі кнігазбор», 2001. – 608 с. [8] с.: іл. – С. 21–127.

16. Шейн, П. В. Белорусские народые песни, с относящимся к ним обрядами, обычаями и суевериями, с приложением объяснительного словаря и грамматических примечаний. – Спб. : Типография Майкова, 1874. – [3], 566 с.

17. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej : materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1905 : w 8 t. / M. Federowski. – Kraków, Warszawa 1902 – 1981. – T. 3 : Baśnie, przypowieści i podania ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy, Nowogródka i Sokółki. Część 2 : Tradycye historyczno-miejscowe, oraz powieści obyczajowo-moralne. – Kraków, 1903. – 315 s.

Кавалевіч М. С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

РАЗВІЦЦЁ СЯМЕЙНА-БЫТАВОЙ КУЛЬТУРЫ ДЗЯЦЕЙ СРОДКАМІ НАРОДНАЙ ПЕДАГОГІКІ

З мэтай умацавання асноў сям'і, развіцця сямейна-бытавой культуры дзяцей на аснове народных традыцый у артыкуле прыводзяцца прыклады выхаваўчых заняткаў распрацаванай аўтарам праграмы *«Школа адраджэння»,* якія носяць варыяцыйны характар і кожны педагог можа іх выкарыстаць з улікам уласных крэатыўных магчымасцяў і ўзроўня выхаванасці дзяцей.

На працягу доўгага гістарычнага перыяду народ распрацоўвае і перадае ў распараджэнне маладога пакалення сфармаваную, высокаэфектыўную сістэму выхавання дзяцей у сям'і, заснаваную на прынцыпе традыцыянізму. І сучасным педагогам, бацькам важна зазірнуць у тайнікі беларускага народа, звярнуцца да такога каштоўнага падручніка жыцця, як народная педагогіка.

Грэбаванне або няведанне бацькамі, педагогамі пазітыўных грамадскіх і сямейных традыцый у выхаванні дзяцей спрыяе заняпаду каштоўнасцяў не толькі народнай педагогікі, але і навуковай педагогікі, а адгэтуль – паніжэнню выхаваўчага патэнцыялу сям'і ў цэлым. У сувязі з гэтым адной з найважнешых умоў развіцця сямейна-бытавой культуры дзяцей з'яўляецца выкарыстанне народных традыцый па ўсіх кірунках сямейнага выхавання: у дзіцячых дашкольных установах і школах, у прафесійнай падрыхтоўцы будучых спецыялістаў, у педагагічнай асвеце і навучанні бацькоў. Больш таго, сучасныя навуковыя даследаванні (В. С. Болбас [1], В. К. Бандарчык [2], Т. В. Валодзіна [3], А. А. Грымаць [4], С. П. Жлоба [5], М. С. Кавалевіч [6], Г. П. Арлова [7], Л. В. Ракава [8], У. М. Сысоў [9], І. А. Швед [10] і інш.) у вобласці фальклкарыстыкі і народнай педагогікі дазваляюць яшчэ больш паглыбіць уяўленні і паняцці аб этнапедагагічнай і сямейна-бытавой культуры беларусаў.

Сям'я з'яўляецца галоўным інстытутам захавання і падтрымання культурнай пераемнасці ў гісторыі народа, яго традыцый, нацыянальнай бяспекі дзяржавы. Педагогі, псіхолагі, сацыёлагі нашага часу ўстанавілі прычыну падзення каштоўнасці сям'і, сямейных адносін у грамадстве. Прычына знаходзіцца ў парушэнні сувязі чалавечай псіхікі і татальным адчужэнні пакаленняў, людзей паміж сабой. Сучаснаму чалавеку, які жыве ў тэхнасвеце і імкнецца да камфорту і задавальненняў, цяжка ўспрымаць сям'ю як каштоўнасць, асабліва калі ён сканцэнтраваны на сваім уласным індывідуалістычным «Я».

Свецкая і праваслаўная антрапалогія адзіныя ў прызнанні вядучай ролі маральных пачаткаў у духоўнай культуры чалавека, фармаванні яго жыццёвых каштоўнасцяў як прыярытэтнага кірунку выхавання і самавыхавання, адукацыі і самаадукацыі. Гэты ж прынцып пакладзены ў аснову свецкай і праваслаўнай педагогікі, што спрыяе стварэнню аптымальных педагагічных умоў эфектыўнага ўзаемадзеяння дзяржаўнай сістэмы адукацыі, сям'і і царквы, кансалідацыі іх сумесных намаганняў у духоўна-маральным выхаванні школьнікаў. У Нацыянальнай праграме дэмаграфічнай бяспекі Рэспублікі Беларусь на 2011–2015 гады пастаўлена адна з найважнейшых задач – умацаванне духоўна-маральных асноў сям'і, адраджэнне і прапаганда сямейных каштоўнасцяў і традыцый, фармаванне ў грамадстве мадэлі шчаслівай, пасняховай сям'і.

Неабходна адзначыць, што ў сучаснай соцыякультурнай сітуацыі ва ўсім свеце назіраецца крызіс сямейных адносін. Пачаўшы з 90-*х* гадоў у большасці краін сацыёлагі фіксуюць:

– адмоўны прырост насельніцтва;

– разбурэнне прэстыжу і традыцыйнага ўкладу сямейнага жыцця;

– рост колькасці разводаў;

– выхаванне (1/3 дзяцей) у няпоўных сем'ях;

– фармаванне аб сям'і ілжывых меркаванняў, установак і інш.

Сёння развіваецца негатыўная арыентацыя на культ спажывання і атрымання задавальненняў пад дэвізам «Бяры ад жыцця ўсё!». У змест гэтага культу цалкам не ўпісваецца клопат аб блізкіх, аб дзецях. Варта пагадзіцца, што фізікамі і хімікамі стануць адзінкі з тысячы, хоць адпаведныя вучэбныя дысцыпліны вывучаюцца некалькі гадоў. Сям'ю будуць ствараць амаль усе, але, як бацькі, так і педагогі гэтай праблеме надаюць недастаткова ўвагі, асабліва пазітыўным народным традыцыям як сродку развіцця сямейна-бытавой культуры дзяцей.

З мэтай умацавання асноў сям'і, развіцця сямейна-бытавой культуры дзяцей на аснове народных традыцый намі распрацавана сістэма выхаваўчых заняткаў *«Школа адраджэння»,* якія носяць варыяцыйны характар і кожны педагог можа іх выкарыстаць з улікам уласных крэатыўных магчымасцяў і ўзроўню выхаванасці дзяцей.

Мэта заняткаў: уводзіны дзяцей і бацькоў у традыцыйную сістэму сямейных каштоўнасцяў, падрыхтоўка дзяцей да стварэння моцнай, шчаслівай сям'і.

Задачы сумеснай дзейнасці педагогаў і бацькоў у дадзеным напрамку:

– дапамагчы дзецям асэнсаваць сутнасць паняццяў «сям'я», «шлюб», «сямейныя традыцыі», «роднасныя адносіны», «генеалагічнае дрэва»;

– пазнаёміць навучэнцаў з каштоўнасцямі і нормамі сямейнага жыцця;

– спрыяць фармаванню ў навучэнцаў традыцыйных і ўласных сямейных каштоўнасцяў;

– знізіць рызыкі на шляху да стварэння будучай моцнай і шчаслівай сям'і.

Формы выхаваўчых заняткаў

Класная гадзіна «Сям'я і сямейныя традыцыі"

Мэты-задачы: паглыбляць веды дзяцей аб сям'і як часціцы роду, у якім зліваюцца традыцыі, звычаі і культура народа; развіваць цікавасць і павагу да сямейных традыцый; выхоўваць клапатлівае, паважлівае стаўленне да членаў сям'і, адказнасць перад сям'ёй, гонар за свой род.

Навучэнцам прапануецца пазнаёміцца са старажытнай народнай традыцыяй, калі члены адной сям'і займаліся адным відам дзейнасці. Так нараджаліся дынастыі ганчароў, краўцоў, пекараў, шаўцоў, вайскоўцаў, будаўнікоў, артыстаў, настаўнікаў і інш. Дзеці распавядаюць аб сем'ях, дзе сфармаваліся дынастыі. Дэманструюцца слайды – дынастыі лекараў, настаўнікаў, шаўцоў і інш.

Выхаваўчы занятак «Мая сям'я – маё багацце"

Мэты-задачы: фармаванне каштоўнаснага стаўлення да сям'і, культурных традыцый свайго народа, імкнення да іх творчага засваення і захавання; развіццё цікавасці да гісторыі сваёй сям'і, сямейных традыцый, радаводу; развіццё сямейнага супрацоўніцтва і творчасці.

Навучэнцамі сумесна з бацькамі складаецца генеалагічнае дрэва сваёй сям'і, афармляецца фотавыстава «Сямейны альбом»; дзеці пішуць сачыненні ў жанры публіцыстыкі «Памятны дзень», ствараюць эскізы фамільнага герба. Сумесна з бацькамі навучэнцамі рыхтуюцца традыцыйныя сямейныя стравы.

КТС (Калетыўная творчая справа) «Я і мае сваякі"

Мэта-задачы: арыентацыя сучасных дзяцей на выкананне абавязкаў перад бацькамі, братамі, сёстрамі, дзядулямі і бабулямі; фармаванне пачуцця падзякі і павагі да бацькоў, умацаванне сяброўскіх сямейных і роднасных адносін.

Роднасныя адносіны вызначаюцца як адносіны, якія злучаюць людзей рамкамі крэўнай роднасці шлюбу, а таксама адносіны ўсынаўлення або ўдачарэння. Як падкрэсліваюць беларускія этнографы С. П. Жлоба [5], Л. В. Ракава [8], сямейна-роднасныя сувязі ў беларусаў былі даволі шырокімі і ўтваралі роднасныя сеткі, вельмі важныя з пункта гледжання выжывання ў традыцыйным грамадстве, дзе кожны ўспрымаўся як прадстаўнік пэўнага роду. Л. В. Ракава ў кнізе «Эвалюцыя традыцый сямейнага выхавання беларусаў у X1X–XX стст.» [8] адзначае, што нарматыўная ўстаноўка культуры беларусаў рэалізавалася ў адносінах павагі і пачцівасці да бацькоў і іншых старэйшых, якія нярэдка былі ўзаемнымі («Пасадзі на печ дзядулю, цябе ўнукі пасадзяць», «Паважай старых, бо сам старым будзеш», «Паважаў бацьку сын, шанаваў сына бацька»). У гэтых адносінах да старэйшых адлюстроўваўся культ продкаў, які меў вялікае значэнне для ўсіх саслоўных груп беларусаў і які актуалізаваўся ў рытуалізаваных формах.

Пры падрыхтоўцы да КТС навучэнцы сумесна з бацькамі падбіраюць народныя прамудрасці аб роднасных адносінах, ствараюць эскізы фамільнага герба. Педагог распавядае аб цікавай традыцыі адлюстроўваць герб сваёй сям'і, якая зарадзілася яшчэ ў часы Сярэднявечча, у тым ліку сярод беларускай шляхты. У шматлікіх ангельскіх сем'ях дагэтуль паважаюць гэтую традыцыю. Навучэнцы дэманструюць гербы, намаляваныя сумесна з бацькамі, характарызуюць іх.

Адным з сумных фактаў сучаснасці з'яўляецца няўхільнае падзенне маральнасці грамадства, згуба цнатлівасці жыцця і чалавечых адносін. "Усё мне дазволена, але не ўсё карысна…» – казаў Апостал Павел. Невыпадкова ў выхаваўчых мэтах народ шырока выкарыстоўваў праваслаўныя традыцыі. Праваслаўна-хрысціянскія прынцыпы кахання, гармоніі і прыгажосці валодаюць велізарным адукацыйным і выхаваўчым патэнцыялам. Вывучэнне і захаванне праваслаўных традыцый дазволіць маладому пакаленню ўбачыць прыгажосць і непаўторнасць беларускай маральнай культуры, зразумець яе ўнікальнасць, адчуць сувязь паміж пакаленнямі, і менавіта на гэтай аснове магчыма пераадоленне сучаснага крызісу культуры, крызісу ўнутранага свету чалавека. Бо народныя традыцыі, што перадаюцца з пакалення ў пакаленне, гэта не проста забаўляльныя мерапрыемствы. Яны ўтрымліваюць у сабе разнастайныя сродкі і формы выхавання.

Формы выхаваўчых заняткаў

Шчырая гутарка «Цнота. Стрыманасць. Сціпласць»

Мэты-задачы: фармаваць у старшакласнікаў правільнае паняцце аб дашлюбных адносінах, шлюбнай вернасці і цноце, а таксама фармаваць крытычнае стаўленне да скажэнняў палавой маралі, якая існуе ў маладзёжным асяроддзі; арыентаваць на стварэнне моцнай сям'і, нараджэнне і выхаванне дзяцей.

Старшакласнікам прапануецца загадзя падрыхтавацца да дыскусіі па праблеме «Праваслаўныя сямейныя традыцыі», узяць інтэрв'ю ў бацькоў, бабуль і дзядуляў. Педагог знаёміць навучэнцаў са зместам шэрагу паняццяў, такіх як цнота, стрыманасць, сціпласць і інш.

Выхаваўчы занятак «Грахі супраць сям'і"

Мэты-задачы: пазнаёміць старшакласнікаў з законамі духоўнага жыцця, наступствамі іх парушэння для стварэння трывалай сям'і; дапамагчы маладым людзям усвядоміць значэнне адказнасці за сваю сям'ю да шлюбу і пасля яго заключэння; выпрацаваць уласную грамадзянскую пазіцыю па пытаннях стварэння шчаслівай сям'і.

Педагагічная майстэрня для бацькоў «Міласэрнасць"

Мэты-задачы: фармаваць у ўдзельнікаў паняцце аб міласэрнасці як найвялікшай каштоўнасці духоўнага развіцця беларускага народа; ініцыяваць жаданне праяўляць гэтую якасць у адносінах да дзяцей і дарослых.

Педагог звяртае ўвагу на тое, што сярод найболей характэрных прыкмет праявы міласэрнасці з'яўляюцца:

арыентацыя на прыярытэт гуманных узаемаадносін з людзьмі і ўнутранае прыняцце міласэрнасці як агульначалавечай каштоўнасці;

сфармаванасць уяўленняў аб каштоўнасці іншага чалавека і ведаў аб спосабах праявы міласэрнасці;

успрымальнасць да пачуццяў іншых людзей, патрэба ў выразе пачуццяў спагады, жалю, чалавекалюбства, нецярплівасць да праяў зневажэння, абразы;

бескарыслівы клопат аб блізкіх і далёкіх людзях, уменне суперажываць ім у няшчасці і радавацца дабрабыту.

Педагог знаёміць бацькоў з метадамі і прыёмамі выхавання міласэрнасці ў дзяцей. (гутарка, назіранне эмацыянальна-маральных сітуацый у жыцці, сюжэтна-ролевыя гульні, аналіз фільмаў і прачытаных кніг, уключэнне дзяцей у пецыяльна створаныя сітуацыі маральнага выбару, асабісты прыклад бацькоў, выкарыстанне розных відаў дзейнасці, накіраваных на клопат аб малодшых, пажылых, адзінокіх людзях, перакананне, выкліканне, арганізацыя пераймальнай ідэнтыфікацыі і інш.).

Даецца заданне прааналізаваць у групах магчымасці кожнага метаду падчас маральнага станаўлення і развіцця дзіцяці, абраць найболей эфектыўныя і абгрунтаваць сваё меркаванне. Бацькі распавядаюць аб спосабах выхавання міласэрнасці, якія выкарыстоўваюцца імі ў сямейным выхаванні і наколькі паспяхова.

Гэта толькі некаторыя прыклады выхаваўчых мерапрыемстваў, якія могуць выкарыстаць сучасныя педагогі і бацькі для фармавання сямейна-бытавой культуры дзяцей сродкамі народнай педагогікі. Неабходна звяртацца да народнай педагогікі не толькі таму, што гэта скарбніца мудрасці, запаснік педагагічнай думкі і духоўнага здароўя, але яшчэ і таму, што, не ведаўшы свайго мінулага, чалавек не мае будучыні.

Сямейна-бытавыя традыцыі, нягледзячы на значныя сацыяльныя змены ў нашым жыцці, неабходна захоўваць і ўдасканальваць, таму што ў іх праяўляецца народны ідэал тых чалавечых якасцяў, фармаванне і наяўнасць якіх вызначае сямейнае шчасце, спрыяльны мікраклімат сям'і, адносіны ў грамадстве, у цэлым чалавечы дабрабыт.

ЛІТАРАТУРА

1. Болбас, В. С. Этычная педагогіка беларусаў / В. С. Болбас. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – 175 с.
2. Беларусы. Т. 5. Сям'я / В. К. Бандарчык, Г. М. Курыловіч, Т. І. Кухаронак [і інш.] ; рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.] ; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі. – Мінск : Бел. навука, 2001. – 375 с.
3. Малыя жанры. Дзіцячы фальклор / Т. В. Валодзіна [і інш.] ; навук. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – 439 с.
4. Грымаць, А. А. Народная педагогіка беларусаў : метад. дапаможнік / А. А. Грымаць, Л. В. Варанецкая, У. В. Пашкевіч. – Мінск : Выд. Ул. Скакун, 1999. – 256 с.
5. Жлоба, С. П. Народная педагогика Полесья : монография / С. П. Жлоба. – Брест : БрГУ, 2002. – 328 с.
6. Кавалевіч, М. С. Педагогіка : вуч. дапаможнік / М. С. Кавалевіч. – Мазыр : Белы вецер, 2001. – 284 с.
7. Арлова, Г. П. Беларуская народная педагогіка / Г. П. Арлова. – Мінск : Народная асвета, 1993. – 120 с.
8. Ракава, Л. В. Эвалюцыя традыцый сямейнага выхавання беларусаў у XI–XX стст. / Л. В. Ракава. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – 310 с.
9. Сысоў, У. М. З крыніц спрадвечных / У. М. Сысоў. – Мінск : Вышэйшая школа, 1997. – 415 с.
10. Швед, И. А. Колеравы код абрадаў жыццёвага цыкла беларусаў і іншых славян / І. А. Швед // Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка : XV Міжнародны з'езд славістаў (Мінск, 20–27 жн. 2013) : дакл. Беларус. дэлегацыі / НАН Б [і інш.]. – Мінск : Беларус. навука, 2013. – С. 345–358.

Кожанова М. Б.
(Российская Федерация, Республика Чувашия, г. Чебоксары)

ЭТНОПЕДАГОГИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА ВОСПИТАНИЯ КАК ФАКТОР ПРИОБЩЕНИЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА К НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ

Анализ разнообразной научной и публицистической литературы конца XX и начала XXI века показал, что:

– общая неблагоприятная обстановка как в социальной среде, так и в духовной жизни снизила нравственный уровень людей, во многом извратила взаимоотношения между ними, особенно между представителями разных национальностей;

– произошло забвение, и даже утрата, православных традиций святости, духовного подвижничества, народности, интеллигентности, гуманности, духовности, свободомыслия, в результате чего возник и развился человек массовый, утерявший черты национальной самобытности, человек с неглубокой человеческой памятью;

– подорваны основы традиционного миропонимания, утеряны важные звенья личностного совершенствования и воспитания. Расшатаны национальные основы нравственных и эстетических ориентиров;

– моральная деградация человека обусловлена отходом от источников национального мышления и связанных с ним духовных ценностей: без национального, индивидуальное теряет ценность, а общечеловеческое превращается в бессодержательную абстракцию;

– актуальной становится задача восстановления личности, ориентированной на сохранение и воспроизводство ценностей национальной культуры в творческой жизнедеятельности, способной к культурному саморазвитию, культурно-нравственной регуляции поведения.

Так как большинство исследователей считает, что в восстановлении целостности духовной культуры и ее совершенствовании огромна роль сохранившейся с древности нашей культуры и искусства, поэтому важным является формирование образами традиционной культуры и искусства основ национального самосознания и исторической памяти, восстановление утерянных звеньев духовной культуры. Ученые-педагоги предлагают:

– возродить те нравственные ценности в народных традициях и обычаях, которые по тем или иным причинам, на том или ином этапе выпали из них, уже не передаются от поколения к поколению, незаслуженно забыты, хотя и могли бы быть использованы с успехом ныне живущими поколениями. Многое, что родилось из недр народной жизни, отвечает требованиям нашей морали, заслуживает не только возрождения, но и дальнейшего развития;

– обеспечить этнокультурную преемственность, превратить культурный потенциал нации в достояние каждого человека. Это необходимо потому, что без освоения опыта, накопленного в прошлом, не может

быть успешной подготовки новых поколений к реальной жизни, к созидательной, подлинно гуманистической деятельности. Забвение этого, игнорирование исторической реальности как основы образования и воспитания привело в недавнем прошлом к плачевным последствиям. Внедрение в жизнь общества идеи о возможности существования культуры, национальной лишь по форме и унифицированной по содержанию, игнорирование национально-творческой практики народов, принудительное внедрение в поведение и мышление вненационального стереотипа и не могли дать иных результатов;

– создать такую систему воспитания, которая обеспечит высокий уровень нравственной воспитанности молодежи, поднимет её социальную ответственность за свое поведение, поможет сформировать актуальную ценностную ориентацию, обрести интерес к учению, познанию, преодолеть такие социально-негативные явления как подростковая преступность, алкоголизм, наркомания, бездуховность, нигилистическое отношение к историческому опыту и культуре народа;

– осуществлять совершенствование системы воспитания подрастающего поколения на основе усвоения молодежью исторического опыта и духовной культуры своего народа и других народов, приобщения её на этой базе к общечеловеческим ценностям и мировой цивилизации. Только система воспитания, построенная на основе усвоения национальной культуры народа, его традиций, духовных ценностей в сочетании с указанными приоритетами более глобального значения может стать реальной силой, способной противостоять деградации личности, стимулировать её социальное развитие и духовно-нравственное совершенствование. Невозможно стать достойным членом мирового сообщества, если оторваться от национальных корней, самобытных обычаев «родового» гнезда, памяти предков, гуманистических, патриотических, нравственных, природоохранительных, фольклорных и других традиций. Осознание своей национальной и этнической принадлежности, приобщение к лучшим традициям своего народа поможет личности познать свою сущность, определить собственную позицию;

– в условиях полиэтнического общества этнопедагогические идеи являются решающими (Г. Н. Волков [1]). Именно через этнопедагогику лежит путь к глобальной педагогике и общечеловеческим духовно-нравственным ценностям, трансформирующим и суммирующим лучшие этнические сокровища народов.

В Российской Федерации проживают люди разных национальностей, поэтому необходима ориентация образования на этнокультурные потребности и образовательные интересы различных этносов. Многие дошкольные учреждения страны осуществляют эту работу. Изучение их опыта позволило сделать следующие выводы:

– педагогические коллективы дошкольных образовательных учреждений организуют воспитательный процесс, предполагающий разностороннее развитие личности ребенка, включающее приобщение детей к общечеловеческим ценностям и мировой культуре, овладение духовно-нравственным и культурно-историческим богатством своего народа. При этом акцент делается на раннее приобщение к национальной культуре;

– используя погружение детей в многогранную сферу народной культуры, педагоги формируют духовный мир ребенка. Особую роль играет этнопедагогический аспект в художественной деятельности дошкольников;

– одним из существенных факторов, влияющих на формирование духовного облика человека, является преемственность поколений. Педагоги прекрасно понимают, что без семьи, без народных традиций нельзя воспитать истинного гражданина, патриота своей Родины. Они строят свои взаимоотношения с родителями через создание семейных клубов, творческих объединений, издание газет, изучение родословной, проведение народных праздников и т. д.;

– средства народной педагогики наиболее активно используются педагогами в речевом, музыкальном и художественном развитии ребенка.

Использование средств народной педагогики в системе образования и воспитания является важнейшим условием развития у детей интереса к народной истории и культуре, формирования основ национального самосознания, чувства народности и гуманистических установок его личности. Это означает, что этнопедагогизация образования и воспитания все более становится одной из самых животрепещущих проблем современности.

Достаточно полно и всесторонне раскрыл суть термина «этнопедагогизация» его автор – Г. Н. Волков [3]: «Для обозначения методов и форм реализации опыта, идей и традиций народной педагогики в образовательно-воспитательной практике принят термин «этнопедагогизация», которая представляет собой целостный процесс системного исследования, изучения, освоения и применения богатейшего этнопедагогического наследия народов и стран». Он вводит формулу, которая является важнейшим руководством для этнопедагогизации системы образования и которую условно называет «золотой». В ней в одном ряду стоят история, воспитание и народ, причем именно в такой последовательности. Хотя сама по себе эта формула представляет не прямую линию, а спираль, т. к. конец формулы, может быть и её началом, только на новом витке истории: «Без памяти (исторической) – нет традиций, без традиций – нет культуры, без культуры – нет воспитания, без воспитания – нет духовности, без духовности – нет личности, без личности – нет народа (исторической личности)». То есть, если не будет народа (как исторической личности) то и делать, вершить историю будет некому. Следовательно, для развития цивилизации важно, чтобы не прерывались звенья данной формулы, а это означает, что необходимо формировать личность, ориентированную на сохранение и воспроизводство ценностей национальной культуры в творческой жизнедеятельности, способной к культурному саморазвитию, культурно-нравственной регуляции поведения.

Этнопедагогизация процесса воспитания ребенка-дошкольника позволяет соблюсти равновесие между сохранением самобытной культуры и развитием межкультурных контактов. Во времена установления и развития интенсивных межкультурных коммуникаций недостаточно изучать только одну культуру. Следует рассматривать особенности культурных традиций, обычаев своего народа в тесной связи с особенностями других этносов. В современном мире легче адаптироваться в

межкультурных связях, понять другие культуры, если знаешь, понимаешь и ценишь свою культуру, сохраняя этническую самобытность и внутреннюю личностную свободу.

Г. Н. Волков рассматривал этнопедагогизацию как главный и решающий фактор интеграции обучения и воспитания, видел в ней универсальное, решающее условие коренного улучшения дела обучения и воспитания. Сама этнопедагогизация представляет собой процесс интеграции традиционных (народных, национальных, этнических) культур с современными воспитательными системами, идеями, технологиями, создающими воспитательную среду (этнопедагогическое пространство). Содержание воспитания и обучения, учебники и методические пособия, литература для детей и родителей должны разрабатываться в соответствии с этнопсихологическими особенностями восприятия памяти и воображения, с учетом отличий в стиле мышления каждой национальности [2].

Таким образом, под этнопедагогизацией, мы понимаем внедрение этнопедагогики (этнопедагогической концепции) в сферу образования и повседневную жизнь. Этнопедагогизация – это часть этнопедагогики (по содержанию) и одно из средств её реализации (по форме).

Использование идей народной педагогики в воспитании детей способствует достижению важной цели: изменение взгляда подрастающего поколения на свою этническую принадлежность, гармонизацию этничности, формирование национального самосознания. В связи с этим этнопедагогизация процесса воспитания решает ряд частных задач: воспитание любви к родному языку, культуре и истории своего народа; формирование знания о том, что культура каждого народа – это бесценный вклад в общечеловеческую культуру; обеспечение сочетания национального, общенационально-патриотического и общечеловеческого в формировании чувств и самосознания; воспитывать уважительное отношение к языкам других национальностей; воспитание в духе мира и уважения ко всем народам Земли, их суверенитету, национальным особенностям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков, Г. Н. Этнопедагогизация процесса современного воспитания / Г. Н. Волков // Известия национальной АН и искусств ЧР. 1997. -№ 3. – С. 20–32.
2. Волков, Г. Н. Этнопедагогизация системы учебно-воспитательной работы в школе / Г. Н. Волков // Актуальные проблемы современного школьного учебно-воспитательного процесса : сб. статей М. : Изд-во МПСИ, 1998. – С. 8–25.
3. Волков, Г. Н. Этнопедагогизация современного воспитания / Г. Н. Волков // Мир образования. 1997. – № 3. – С. 66–71.

Костюченкова Н. В.

(Российская Федерация, г. Великий Новгород)

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ В ПРЕЛОМЛЕНИИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ АРХАИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ИНДОЕВРОПЕЙЦЕВ

В лингвистике не раз высказывалась мысль об антропоцентричности языка (Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Г. В. Колшанский, Ю. Д. Апресян, Е. Г. Хомякова, Б. А. Серебренников, А. А. Залевская, В. В. Гуревич, Дж. Лакофф, Р. Лэннекер, Л. Талми, Т. Кутева, Э. Энгберг-Педерсен, К. Ваннебу, А. Вежбицкая и др.): Языковые явления ”должны изучаться в специфической системе координат, принимая во внимание все многообразие факторов и условий, связанных с психической жизнедеятельностью активного субъекта речемыслительной деятельности…[4]; «…для многих языковых значений представление о человеке выступает в качестве естественной точки отсчета» [1]; ”Человек – мера всех вещей в том мире, какой он видит и описывает посредством языка. Антропоцентризм и антропоморфизм вплетены в саму ткань языка: он отражает его биологический образ, его естественную земную территорию обитания, его способ передвижения и даже форму и характеристики его тела» [10].

Именно человек посредством самого себя представляет и описывает объекты, явления и события, происходящие в мире, причем делает это образно и выразительно. Можно привести множество подобных примеров: рус. *под боком,* норв. *ved siden av*; рус. *под самым носом*, норв. *rett for nesa*, англ. *under smb's nose*; рус. *смотреть сквозь пальцы*, норв. *se gjennom fingrene,* англ. *look through one's fingers.*

Наиболее распространенной моделью, по которой строится ориентирование объекта в пространстве, считается, так называемая ***human body part model***. Поскольку пространство организуется вокруг человека, ставящего себя в центр мироздания, то, как отмечают лингвисты, наименования частей человеческого тела используются при обозначении локации и направления частей объектов во всех языках: произвольный объект соотносится по своему положению в пространстве и форме с человеческим телом, и затем его ориентирование строится подобно ориентированию тела человека [6; 3; 9]. Например, «голова» – верх, исходя из нормального положения тела человека в пространстве (рус. *в головах кровати,* норв. *ved hodeenden*, англ. *at the head of the bed*); «сердце» предполагает центр, середину, на что в русском языке указывает этимология слов *посредине, посреди* и т. д. (ср. рус. *сердце столицы*, норв. *hjerte av hovedstaden*, англ. *heart of the capital*). Ср. также: рус. *сбоку*< «бок», норв. *til side*<”side», англ. *aside*<”side»; рус. *ножка стола*, норв. *bordbein*, англ. *leg of table*; рус. *подножье горы*<«нога», норв. *fot av fjellet*<”fot», англ. *foot of the mountain*<”foot»; рус. *спинка стула* < «спина», норв. *stolrygg* < «rygg», англ. *back of chair* < «back»; рус. *горлышко бутылки* < «горло», норв. *flaskehals* < «hals», англ. *bottleneck* < «neck»).

Многие обозначения пространственных характеристик восходят к словам, репрезентирующим движения или позиции человека (Ср.: рус. *периферия*, норв. *periferi*, англ. *periphery* < греч. *peri* «вокруг» и *pherein*

«нести»), а также связаны с действиями, осуществляемыми человеком (рус. *в трех часах* ходьбы, норв. *tre timers gang fra*, англ. *three hour's* walk *from*), иными словами, выражают когнитивную способность человека соотносить реалии мира «с антропоцентрично установленными категоризаторами пространства»: справа – слева, спереди – сзади, вверху – внизу [7].

Антропоцентрические представления современного мира уходят своими корнями в архаическое видение мира.

Т. В. Топорова в своей научной работе пишет: "К специфическим чертам семантической структуры древнеисландской модели мира относится антропоцентризм, ориентация при описании различных категорий на человека (ср., др.-исл. *ver-**Qld*** «мир», букв."человеческий возраст», содержание *ver-Qld* исчерпывается ссылкой на его материальное наполнение – поколение людей)» [8].

Согласно мнению В. П. Большакова, Т. В. Володиной, Н. Е. Выжлецовой, антропоцентризм присущ также древнерусскому видению мира. «Миром» называлось жизненное пространство, замкнутое в пределах родового гнезда, общины, Русской земли, той его части, где человек чувствовал себя защищенно и уверенно. В восточнославянской традиции центральная сфера – это родное жилище. Изба воспринималась как подобие человека: окно – око, бревенчатый фронтон – лоб, выемки в стропилах – уши [2].

Если говорить об индоевропейской модели мира в целом, то в ней так же, как и в древнеисландском и древнерусском видении мира, присутствует аллюзия на человека. Вселенная отождествлялась с телом человека и сверхчеловеческого существа (ср.: лат. *corpus* «тело», др.-инд. *Krp* – «дерево» (Мировое древо); прусск. *Kermens* «тело», но др.-инд.*Karmen* «созидание, результат деятельности богов»; англ. *body* «тело», но валл. *bed*, брит. *byd* «Вселенная»; рус. *тело*, но и. е. **tel* – «музыка» (гармония Вселенной, в отличие от Хаоса) [5].

Таким образом, в центр пространственного мира человек всегда ставил себя. Вместе с тем, его способность ориентироваться в окружающем пространстве эксплицирована в языке. Поэтому, обращение к теме человеческого фактора свидетельствует о важнейшем методологическом переходе от «внутреннего» подхода с его основной идеей рассматривать язык «в самом себе и для себя» к антропоцентрическому, предполагающего анализ языковых явлений в тесной связи с человеком, его мышлением и практической деятельностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян, Ю. Д. Избранные труды. Интегральное описание языка и системная лексикография. – Т.2. – М., 1995. – С. 31.
2. Большаков, В. П., Володина Т. В., Выжлецова Н. Е. Своеобразие русской культуры в ее историческом развитии. – В. Новгород, 2002. – С. 44.
3. Гак, В. Г. Пространство вне пространства // Логический анализ языка. Языки пространств. – М., 2000. – С. 128–129.
4. Залевская, А. А. Психолингвистический подход к анализу языковых явлений // Вопросы языкознания. – 1999. – № 6. – С. 34.
5. Маковский, М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М., 1996. – С. 263.
6. Подлесская, В. И., Рахилина Е. В. «Лицом к лицу» // Логический анализ языка. Языки пространств. – М., 2000. – С. 98.
7. Позднякова, Е. М. Категория имени деятеля и пути ее синхронного развития в когнитивном и номинативном аспекте (на материале английского языка): Дис. … докт. филол. наук. – М., 1999. – С. 207.
8. Топорова, Т. В. Семантическая мотивировка концептуально-значимой лексики в древнеисландском языке: Автореф.дис. …канд. филол. наук. – М., 1985. – С. 20.
9. Carlson-Radvansky, L. A., Irwin D. E. Reference frame activation during spatial term assignment // Journal of Memory and Language. – 1994. – Vol. 33. – P.647.
10. Lyons, J. Semantics. – Vol. 2. – London, New York, Melbourne, 1977. – P.690.

Куринная М. А.
(Республика Украина, г. Киев)

ТИП ПОСЕЛЕНИЯ И ТРАДИЦИОННОЕ ЖИЛИЩЕ ЧЕХОВ МЕЛИТОПОЛЬСКОГО РЕГИОНА. ПО ЭТНОГРАФИЧЕСКИМ ИССЛЕДОВАНИЯМ ЗАПОРОЖСКОЙ ОБЛАСТИ УКРАИНЫ

На территории современного Мелитопольского района Запорожской области (в прошлом – Мелитопольский уезд Таврической губернии) чешские колонисты появились весной 1869 года. Причиной их переселения стали активные эмиграционные процессы, связанные с политическими и социо-экономическими проблемами внутри Австро-Венгерской империи. Основанная на Мелитопольщине чешская переселенческая колония вошла в состав Эйгенфельдской волости и получила название Чехоград (в 1946 г. переименована в с. Новгородковка Мелитопольского р-на Запорожской обл.). Целью данной публикации стало изучение типа поселения и традиционного жилища чешских эмигрантов, сформированного под влиянием новых климатических, ландшафтных, экономических, этнокультурных условий проживания и хозяйствования.

Чтобы выяснить характер формирования чешского жилища в новых иноэтнических условиях, необходимо рассмотреть особенности его развития на материнской территории, откуда чехи переселились, а также ознакомиться с основными чертами традиционных жилищ населения Юга и Юго-Востока Украины. В частности, типы поселений и локальная вариативность чешского жилища достаточно полно описаны и проанализированы в работах чешских (Л. Нидерле, И. Варжека, В. Фролец, Б. Гергелова, И. Новотный, Я. Отченашек и др.) [10; 14–16] и советских этнографов (А. Ганцкая, Н. Грацианская, И. Маца, С. Токарев, Н. Чебоксаров и др.) [3–4; 6; 13]. Народное архитектурное творчество жителей южных регионов Украины неоднократно становилось предметом обсуждения украинских ученых, таких как Т. Космина, В. Наулко, С. Петрова, В. Самойлович и др. [5; 8–9; 11–12].

По мнению известного чешского исследователя Л. Нидерле, сельским поселениям в Чехии были присущи три основные типы планирования: круговые (дома расположены вокруг деревенской площади наподобие круга

или подковы); уличные (жилые постройки стояли по обе стороны от основной дороги); разбросанный тип поселения, возникновение которого обусловливалось наличием специфических ландшафтных условий проживания [10]. Вот как описывает традиционную застройку чешского села в Богемии конца XIX века русская путешественница, этнограф Е. Водовозова: «Деревни в Чехии не всегда имеют кругообразную форму. Уже издавна чехи стали строить свои деревенские дома в одну улицу; в таком случае деревня называется «рядовою» […]. Жилища в ней своей передней стороной обращены к дороге […]. Деревни, образующие одну улицу, распространены повсюду в Богемии…» [2, с. 321].

Традиционный чешский дом на территории метрополии, как и у большинства славянских народов, начинал развиваться от однокамерного (главная комната с печью) до двухкамерного (главная комната и сени) и трёхкамерного (главная комната, сени и кладовая). Как правило, жилые помещения чешских крестьян отражали социально-экономическое положение их владельцев. Наиболее распространенным и простым типом чешского крестьянского жилья был дом, который вмещал под одной крышей все хозяйство, однако жилая часть была отделена от помещения для животных. Через входную дверь со двора попадали в сени, оттуда входили в жилую комнату и кладовую. В сенях располагались лестницы на чердак. Хлев находился в западной части дома, но вход в него открывался через «черные» сени и задний двор. К тыльной стороне дома присоединялись также подсобные сооружения [6, с. 224–227].

На Юго-Востоке Украины, в частности, в степной зоне, расположенной на землях Таврии, большинство поселений возникало вследствие колонизации XVII–XIX веков. По данным исследователя Т. Косминой, застройка здесь велась преимущественно по проектам помещиков или администрации и имела квартальную или гнездовую форму планирования [5, с. 103]. По утверждению другого ученого – В. Наулко, к концу XIX в. в Приазовье (в состав которого входит современный Мелитопольский район) в связи с эволюцией хозяйственной деятельности у колонистов распространилась однорядная линейная застройка уличного типа, при которой дома чаще всего располагались фронтальной частью к улице. Линейная связь предоставляла возможность более рационального использования территории приусадебного участка [9, с. 171].

В украинских и российских селах существовало двухкамерное и трёхкамерное жилище. Преобладающим вариантом последнего был такой, при котором два жилых помещения располагались симметрично по обе стороны от сеней. Этот вариант получил название «хата на две половины», или «два дома через сени» (классическая для восточнославянских территорий конструкция). У русских вторая комната («большая», «передняя») почти не отапливалась, хотя в ней стояла печь; преимущественно она служила для проведения семейных праздников, приема гостей и сбережения приданого для девушек. К задней части дома, как правило, достраивали конюшню, сарай или амбар. Конюшня и задняя хата нередко сообщались между собой дверьми [7, с. 53].

Основанная чешскими переселенцами колония Чехоград, имела уличный тип застройки, при котором две однорядные улицы пересекались в центре, образуя внутри поселения площадь с административным центром. Между тем, проблемы с добычей пресной воды заставили чехов отказаться от крестообразной планировки колонии и отвести восточную часть поселения под сельское кладбище. Все улицы Чехограда получили оригинальные названия: *Зеле́ни ко́пэчек*, Мазаевская (соединялась с дорогой, ведущей к усадьбе помещика Мазая) и *По́срана* (находилась на пути к общественному выгону). Впоследствии был заложен новый ряд домов, который образовал две дополнительные улицы: Широкую и Майскую. Вот какой увидел колонию Чехоград в 1909 г. чешский журналист Альберт Полак: «На первый взгляд Чехоград всем приезжим нравится: три широкие и длинные улицы, которые редко можно увидеть в Чехии, имеют добротные дома. Последние обсаженные двумя рядами акаций. Молодые деревца ограждены, чтобы скот их не повредил и не уничтожил […]. На главной улице, длина которой около версты, выстроены рядом школа и церковь. Крыши их окрашены в зеленый цвет. Напротив построена чехоградская сельская «расправа», как ее называют чехи […]. Из-за плохой воды на улице за школой пришлось сооружения ломать, сносить и строить на другой улице, которую назвали Широкой. С этим переносом нарушилась планировка села, потому что сначала план был утвержден крестообразный…» [1, л. 4, 8].

По свидетельству личных наблюдений автора публикации, жилье чешских колонистов находилось в частичной взаимосвязи с хозяйственными сооружениям, при которой отдельные подсобные помещения располагались в одном ряду с домом. Акцентировал на этом обстоятельстве и известный украинский ученый В. Наулко, находившийся в Новгородковке в июне 1967 г. с экспедицией исследователей ИИФЭ им. М. Рыльского. Он отмечал, что наиболее распространенными здесь были «усадьбы с несвязанными постройками; в некоторых усадьбах наблюдались признаки однорядной застройки» [8, с. 185]. К улице дома были развернуты преимущественно фронтальной стороной и имели курдонерное расположения, которое характеризовалось наличием перед домом небольшого земельного участка, занятого палисадником.

Следует отметить, что жилище чешских переселенцев на Мелитопольщине прошло сложный путь развития от простых однокамерных сооружений (полуземлянок) до строений с усложненным многокамерным планированием, возникшим за счет создания многокомнатных домов.

Способ постройки полуземлянок, в которых чехи жили сразу после основания колонии был обычным для многих переселенцев, пришедших в Мелитопольский край во второй половине XIX в.: выкапывали углубление, по краям которого строили стены из глины высотой в аршин (71,12 см); накрывали их крышей без потолка с двускатным перекрытием [1, л. 9]. Вход в землянку был один. Под самой крышей находилось окно, затянутое бычьим пузырем. Огонь разводили внутри жилого помещения, дым выходил через дверь.

Впоследствии развитие чешских крестьянских хозяйств позволило перейти к двухкамерному (основная отапливаемая комната и сени-кладовая), а на рубеже XIX–XX вв. и трехкамерному планированию жилья за счет выделения отдельного нежилого «чистого» помещения – парадной комнаты. Так как большинство колонистских сооружений выводили украинские мастера,

которым были хорошо знакомы свойства местных строительных материалов, в конструкции и планировании чешского жилья на Мелитопольщине появилось много общих черт с домами украинцев и русских. К примеру, при трехкамерном планировании обе комнаты (парадная и жилая) располагались симметрично относительно сеней. Необходимо отметить, что жилище этого периода несомненно заслуживает формулировки «традиционного» для переселенцев, так как оно не повторяет жилья прежнего места жительства на материнской территории и является новым эволюционным этапом в развитии их народного зодчества.

Таким образом, к началу XX в. дом чешских колонистов представлял собой одноэтажное наземное сооружение вытянутой прямоугольной формы длиной более 18 метров, шириной около 6 метров, под крышей которой наряду с жилыми помещениями располагался хлев для животных.

Дом имел два входа. Главный вход, как правило, находился на боковой стороне дома, которая выходила во двор. Наружные двери открывали внутрь жилища с целью большего сохранения в нем тепла. Войдя через основной вход можно было попасть в сени (чешс. – *пршéдни хáть*). С одной стороны от сеней (в сторону главного фасада здания) находилась праздничная, парадная комната (укр. – *зáла*, чешс. – *хáть*), с противоположной, симметрично (в сторону тыльного фасада дома) – бытовая, жилая (чешс. – *зáдни хáть*), которая со временем поделилась на два отдельных помещения: собственно комнату и зимнюю кухню. Последняя сообщалась дверью с помещением для животных. Второй вход в хлев делали со двора.

С выделением в сенях дополнительного теплого подсобного помещения – тóпки (чешс. – *простршéдни кýхинь, зáдни кýхинь*), в отдельных домах частично изменилась планировка: в топку были перенесены отверстия двух печей, находившиеся симметрично друг другу (основные корпуса печного комплекса стояли внутри парадной и жилой комнат), там хранилась часть топлива, рассчитанного на сутки. Кроме того, из топки можно было попасть на противоположную сторону дома. В таком случае зимняя кухня отделялась от помещения для животных стеной. Иногда продолжением топки становились «грязные сени», рядом с которыми размещали кладовую, где хранили посуду и отдельные продукты. С топки или конюшни можно было попасть на чердак (чешс. – *строп*).

В советское время межэтническое сближение и усиление влияния городской моды во многом способствовали изменению планировки традиционного чешского дома на Мелитопольщине: на базе трехкамерного построения жилища развилась многокамерность (каждое из жилых помещений делилось на 2–3 отдельные комнаты). Жилищные условия улучшились за счет появления таких помещений как: спальни (чесш. – *мáла хать*), которые имели преимущественно анфиладное расположение; детская комната; ванна; туалет. В последние десятилетия повышению критериев проживания в домах чехов во многом способствовала модернизация отопительной, водоснабжающей и водоотводящей систем (газовое отопление, подача воды в дом, наличие канализационных стоков и др.).

Со второй половины XX в. к парадным сеням начали достраивать закрытую прихожую (рус. – веранда), которая непосредственно примыкала к дому, но не отапливалась. Строили ее из тех же материалов, что и дом. Веранда часто была поднята над землей, нередко на общем фундаменте к ней достраивали крыльцо (рус. – *поднавес*, чешс. – *пршистршéшани под стршéхоу*). Оно имело несколько невысоких ступенек и навес из жести или шифера, который крепился на деревянных или металлических столбах. Отдельные хозяева дополнительно закрывали одну сторону крыльца кирпичной стеной, иногда размещая в ней застекленное окно. Благодаря навесу вход в дом был надежно защищен от атмосферных осадков. Крыльцо, как правило ставили на оба входа в дом.

Подытоживая изложенный ранее материал, можем отметить, что чешское поселение в Мелитопольском р-не Запорожской области (колония Чехоград – с. Новгородковка) имеет уличный тип застройки, при котором дома развернуты фронтальной стороной к улице, имеют курдонёрное расположение и находятся в частичной взаимосвязи с хозяйственными сооружениями. Жилище чехов – от момента появления переселенцев в Запорожскую область и до сегодняшних дней – прошло сложный путь развития. Наиболее ранней его формой стали полуземлянки – теплые однокамерные помещения, крытые двускатной крышей без потолка. Следующим типом планировки стало характерное для метрополии двухкамерное жилище (отапливаемая комната + сени-кухня). На рубеже XIX–XX вв. чехи начали строить дома трехкамерного типа, планировка которых была частично заимствована у представителей восточнославянского населения Мелитопольского края (отапливаемая парадная комната + сени + отапливаемая жилая комната-кухня). Именно такой дом следует считать традиционным для переселенцев. Со второй половины XX в. на основе трехкамерности путем дробления жилых помещений развилась многокамерность. Современные жилищные условия потомков чешских колонистов усовершенствовались благодаря газификации села, преобразования отопительной и обновления водоснабжающей систем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архивные научные фонды рукописей и фонозаписей Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского НАН Украины (АНФРФ ИИФЭ НАНУ). Ф. 57, од. зб. 17. – 23 л.
2. Водовозова, Е. Н. Жизнь европейских народов: В 3-х т. / Изд. 3-е переработ. и дополн. – СПб., 1903. – Т.3. – Жители средней Европы. – XI, 565 с.: ил.
3. Ганцкая, О. А.. Грацианская Н. Н. Крестьянское жилище западных славян // Типы сельского жилища в странах зарубежной Европы. – М., 1968. – С. 139–177.
4. Грацианская, Н. Н. Чешское крестьянское жилище XIX–XX вв. // Культура и быт народов зарубежной Европы. – М., 1967. – С. 240–255.
5. Космiна, Т. Поселення та житло // Культура і побут населення України. – К., 1993. – С. 102–115.
6. Маца, И. Архитектура Чехословакии: Исторический очерк. – М., 1959. – 304 с.
7. Народи Північного Приазов'я: етнічний склад та особливості побутової культури / Б. М. Кочерга, Л. В. Афанасьєва, В. М. Александров та ін. – К., 1997. – 176 с.

8. Наулко, В. Особливості культури та побуту чеського та словацького населення України в аспекті міжетнічних взаємин // Пошуки. Роздуми. Студії: Збірник наукових праць до 80-річчя від дня народження. К., 2013. – 392 с.
9. Наулко, В. Развитие межэтнических связей на Украине: Историко-этнографический очерк. – К., 1975. – 276 с.
10. Нидереле, Л. Славянские древности // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://books.google.com.ua/books?id=RfSjAAAAQBAJ&pg=PT516&lpg=PT516&dq=типы+поселений+в+Чехии
11. Петрова, З. Благоустрій сільського житла. – К., 1979. – 128 с.
12. Самойлович, В. Народное архитектурное творчество Украины. – К., 1989. – 344, [16] с.
13. Чехи и словаки // Народы зарубежной Европы. – Т. 1 / Под ред. С. Токарева, Н. Чебоксарова. – М., 1964. – С. 175–278.
14. Gergelová, B. Interiér vesnického domu a jeho proměny v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. – Praha, 2006.
15. Gergelová, B., Novotný J., Otčenášek J. Lidová architektura v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. – Praha, 2001.
16. Vařeka, J., Frolec V. Lidová architektura. Encyklopedie. – Praha, 1983.

Кухаронак Т. І.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ТРАДЫЦЫЙНЫЯ ЖАНОЧЫЯ АГРАНАМІЧНЫЯ ВЕДЫ НА БЕЛАРУСКА-ЎКРАІНСКІМ ПАМЕЖЖЫ

Аснову гаспадарчага жыцця беларусаў і украінцаў складала земляробства, якое ў паўсядзённым жыцці арганічна спалучалася з жывёлагадоўляй і шматлікімі промысламі і рамёствамі. У складанай і разгалінаванай структуры комплексу сельскагаспадарчых заняткаў заўсёды выдзяляліся традыцыйныя жаночыя і мужчынскія. Агародніцтва выступала пераважна жаночай справай і жанчыны былі носьбітамі і транслятарамі традыцыйных ведаў, неабходных для яго паспяховага вядзення, адказнымі за абрадава-магічнае забеспячэнне вырошчвання збожжавых і агародных культур. Жанчынам ахвотна прыпісвалі магічныя ўласцівасці, якія абапіраюцца на ўсведамленне цеснай сакральнай сувязі жаночага пачатку са спрадвечнымі функцыямі зямлі. Таму менавіта жанчыны выконвалі шматлікія ўтылітарна-знакавыя дзеянні ў працэсе вырошчвання ўраджаю, толькі яны парадкавалі агародныя справы, дапаўняючы іх дзеяннямі прадуцыравальнай магіі: распраналіся, распускалі валасы, пры пасадцы капусты трымаліся за галаву за словамі: «Каб была такая цвёрдая як галава». Да сферы толькі жаночых заняткаў належалі ўсе працэсы па вырошчванні, збору і апрацоўцы лёну і канапель, якія гэтаксама суправаджаліся дзеяннямі, накіраванымі на стымуляванне іх росту: скакалі, падкідвалі ўгору лыжкі, каб такімі ж высокімі былі каноплі [1, с. 173].

У апошняе дзесяцігоддзе былі сабраны, сістэматызаваны і абагульнены фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы па традыцыйных ведах у памежных з Украінай раёнах Брэсцкай і Гомельскай абласцей, што цікавыя перш за ўсё як зона кантактаў і ўзаемаўплываў двух славянскіх культур. Блізкасць прыродных умоў, аднолькавыя агародныя культуры, найбольш старажытныя сярод якіх – капуста, агуркі, цыбуля, морква, цесныя стасункі на працягу многіх стагоддзяў абумовілі адсутнасць значных адрозненняў у традыцыйным агракаляндары беларусаў і ўкраінцаў, светапоглядна-каштоўнасных рэаліях, ведах, звычаях, абрадава-магічных практыках, накіраваных на забяспячэнне багатага ўраджаю.

Сучасныя народазнаўчыя даследаванні паказваюць, што вясковыя палескія жанчыны і сёння надаюць вялікую ўвагу традыцыйным ахоўным практыкам і забаронам, прытрымліванне якіх дапамагае ім з упэўненасцю займацца агародніцтвам. Поруч з гэтым, некаторыя народныя веды захоўваюцца толькі ў памяці старэйшых носьбітаў традыцый і амаль не функцыянуюць у паўсядзённым жыцці.

Як сведчаць шматлікія экспедыцыйныя запісы, яшчэ на Серадапосце жанчыны выпякалі так званыя хрэсцы, хрэшчыкі, неабходныя ў далейшым для павышэння ўрадлівасці на палях і агародах. На пачатку сяўбы ў полі частку крыжоў з'ядалі, частку закопвалі ў зямлю. «Вясной як едуць сеяць жыто, то того хрэшчыка бэруць. Бэруць святую сільку, бэруць свічачку громнічную, бэруць все такее набожэнственное – і едуць засяваць. Положыць у хустачцы ці на ручніку на зямлі. Сядзе господар на загоне, на колішкі, помоліцца Богу і попросіць: «Зародзі, Божа, мое жыто. І з поўбочкі – бочку» <як закончыў сеяць> «(Марыя Лабко, 1933 г. н., в. Вулька-1, Лунінецкі раён, Брэсцкая вобласць) [2, с. 106]. «На Сярэдахрэсьце пяклі хрэсьцікі, як былі свае паля, сеяць ехалі, бралі етага хрэсьціка і засявалі, перакрысьціцца: «Радзі, Божа, на ўсякага долю» (Марыя Баярчук, 1925 г. н., в. Баршчоўка, Хойніцкі раён, Гомельская вобласць) [3, л. 17]. На Украіне на гэтае свята выпякалі пшанічныя крыжы, «каб быў добры ўраджай на пшаніцу» [4, с. 46].

Наступнае свята, калі жанчыны пры дапамозе адмысловага печыва маглі паўплываць на будучы ўраджай, было Благавешчанне. У некаторых вёсках Брэстчыны печыва выпякалі ў форме земляробчых прылад працы: «Пэрод Благовешчоннем маті бывало пэчэ пірогі, это 6 апрэля і, як хлопцам, то бороны з цеста робіт, а дэвчатам сэрпы, шо жыта жаты». У гэтым жа рэгіёне да прылёту бусла пяклі так званую галёпу – печыва ў выглядзе бусневай лапкі і прасілі пасылаць багаты ўраджай:

Бусэнь, бусэнь, на тобі галёпу,
Прынэсі мне жыта копу,
На тобі пырога,
Дай мне жыта стога [5, л. 13].

Аналагічнае прэснае печыва «буслові лапи», «галепи» выпякалі і на Украіне, у Падляшшы, Палессі, Падоллі[4, с. 40–41]. «На Благовішчанне пэклі галёпы, ціпа булочкі, шчэй крэстыка звэрху ложылы. Мы мэншыя бігаем з цымі галепкамы, зробляць жа знiздо на хлеву, мы бігаем і туды закідаемо да буслоў у гніздо: «На тобі галёпку, дасі мне жыта копку» (Вера Тамашук, укр[1]., 1960 г. н., в. Белін, Драгічынскі раён, Брэсцкая вобласць).

Жанчыны клапаціліся аб задобраванні прыродных стыхій, якія ўплывалі на ўраджай, імкнуліся не пакрыўдзіць зямлю, для чаго пільна сачылі, каб ніхто не парушаў забарону працаваць на зямлі ў вызначаныя дні народнага календара. Да апошняга часу на вёсках

[1]Нар.: Валынская вобласць, Любешоўскі раён, с. Боркі,

Брэстчыны і Гомельшчыны прытрымліваюцца забароны працаваць на зямлі да Благавешчання: «Грэх да Благовішчаньня зямлю чапаць, не варушуць, не пашуць, да Благовішчання земля закрыта» (Улляна Века, 1916 г. н., в. Малыя Аўцюкі, Калінкавіцкі раён, Гомельская вобласць) [3, л. 19]. Да Благавешчання і ў сам святочны дзень забаранялася выконваць любую працу на зямлі, асабліва капаць яе. «Зопахволы полэ после Благовешчання, говорать, як до Благовешчання у зэмлі копаецца, то усу зэмлю кроты пэрэрыють» (Соф'я Трошчыла, 1928 г. н., в. Аснежыцы, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць) [2, с. 107]. Гэты дзень успрымаецца ў народным светаглядзе як час абуджэння зямлі, яе роды, адмыканне: «Благавешчаньне – эта сядзьмога апрэля, Бог адамкне зямлю, да Благавешчаньня яе нязьля варушыць, а после можна ўжо варушыць, капаць, градкі рабіць, хоць і холадна, а капаем градкі. Благаслаўляя Господзь на эту работу, землю капаць і ўсё садзіць» (Улляна Прыходзька, 1936 г. н., в. Смалегаў, Нараўлянскі раён, Гомельская вобласць) [3, л. 21]. У Жыткавіцкім раёне прама называюць зямлю цяжарнаю – «До Благовешчанья земля шчэ чэрэвата. І дупцом ее нельзя біць, і кола ўбівать, і копаць» (в. Дзякавічы), у гэты ж дзень «вся земля колыхнеца ў етый празьнік, усе корэнья здвінуца і пойдзёт ужэ ў рост» (тамсама) [6, с. 176].

Паказальна, убіванне да гэтага дня колікаў, устаноўка платоў, у вераваннях, «забівала» нябесную вільгаць, перапыняла дажджы. «І раньшэ, ежэлі хазяін загародзіт дзе-та да Благавешчаньня забор, дык ноччу яго па аднаму паразломлюють» (Лідзія Скачок, 1926 г. н., в. Крукі, Брагінскі раён, Гомельская вобласць) [6, с. 176]. «Колісь дзецьмі ложыш доску і токую коталку под ніз, і прыгаеш, одна вввэрх подскочыт, тая вніз, а мама кажэ: «Ты, коб сённі на досцы нэ скокала. – Мама, чому? – Бо лён нэ зородзе», это на Благовешчонне нельзя» (Вера Бойба, 1930 г. н., пас. Гарадзішча, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць) [5. л. 22]. Забарона на працу ў гэты дзень знайшла працяг у выключэнні дня, на які ў той год прыпала Благавешчанне, з гаспадарчай дзейнасці наогул – «Екого дня Благовешчанне було, то і садыты городныну ны надо, бэз того дня нэ пропадэш» (Таццяна Бурак, 1934 г. н., в. Пінкавічы, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць) [5, л. 14].

Разам з тым на фоне забарон працаваць у гэты дзень на зямлі існуе прадпісанне пасеяць расаду. «Мама мая некалі казала: нада на захадзе сонца, заўтра Благавешчаньне, накапаць градку. Кажуць, канчаецца дзень, як заходзіць сонца, эта дзень кончыўся. Накапаць градку, прыгатовіць, а ўтрам устаць і пасеяць расадку, дак, кажуць, вельмі добра» (Улляна Прыходзька, 1936 г. н., в. Смалегаў, Нараўлянскіраён, Гомельская вобласць) [6, с. 176]. У Лунінецкім і Пружанскім раёнах захавалася вераванне ў асвечанасць сяўбы ў гэты дзень самой Божай Маці: «Людзі старыя козалі, шо Божа Маті сэе на Благовешчанне росадку, россыпае по садах по лісточках. Тэя зэрняткі кідалі ў зэмлю, шо сэялі капусту на росаду» [2, с. 107].

Каб гарантаваць ураджай і пазбегнуць непажаданых з'яваў надвор'я, мясцовыя жыхаркі не працавалі на Русальным тыдні: «На етай Граной нядзелі не качалі ні плацьця качолкамі, ні стукаць нельзя, штоб град не аббіваў, нічога ня дзелалі. Граная таму, што гром ударая, штоб перун ня біў, град ня біў. Граная нядзеля – эта ад грому» (Варвара Цітавец, 1928 г. н., в. Заспа, Рэчыцкі раён, Гомельская вобласць) [6, с. 243]. Асабліва небяспечнымі днямі на гэтым тыдні былі серада і чацвер: «Гродова сероэда і Сухі чэтверг – не ішлі лён і грады полоць, штоб не было ў льну посушы. Што ў ніз ростэ – то можно робіть, а де колос – не» (Вольга Фіцнер, 1929 г. н., в. Грабяні, Лельчыцкі раён, Гомельская вобласць) [6, с. 246]. «После Тройцы, говорать, сухая сэрода. І нэ надо на яе робыты ныкогда – это шоб град нэ побыў огороды. А колы на сухую сэроду будэш робыты, то будэ суша, засушыть усэ на полі. Нашы ж тэпэр нэ вэрать люды» (Таццяна Бурак, 1934 г. н., в. Пінкавічы, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць). Не працавалі жанчыны і ў дзень святога прарока Іліі, «што б Ільля не пагнаіў ураджай».

Русальны тыдзень, ва ўяўленнях мясцовых жыхарак, лічыўся неспрыяльным для пасадкі капусты: «На русальны тыждэнь капусту нэ садымо, бо наподут гусарныцы тыя, зэлёные, і с'едзять капусту» (Марыя Сніпіч, 1937 г. н., в. Пінкавічы, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць) [5, л. 12]. «Нічога нельзя садзіць., а то ў гародзе будуць расьці адны «русалкі» – ўсё будзе некрасівае і не будзе пладоў. Пладоў не будзе, будзе расьці як русалка, а пладоў не будзе. <Загадзя> нада падзелаць усю работу, грады папалоць і ўсё» (Марыя Кашперка, 1939 г. н., в. Вялікі Бор, Хойніцкі раён, Гомельская вобласць. Зап. Т. Валодзінай).

У даследаваных раёнах сярод мясцовых жыхарак спрыяльнымі для пасеваў агародніны лічыліся Юр'еў (6 мая), Іванаў (21 мая) і Міколаў (22 мая) дні: «На Юр'я мама ўсягда садзіла первыя агуркі, а тады ўжо на Міколу, дваццаць втарога мая» (Надзея Ліцьвіненка, 1946 г. н., в. Буркі, Брагінскі раён, Гомельская вобласць). «На Юрья гарбузы содылы, бо вэльма гарбузы родять як посадыш на Юрья. Агуркі тожэ садят на Юрья. Кажуть, р аз'юрацца, да вэльмы будэ богато гарбузоў, агуркоў» (Ксенія Данілевіч, 1932 г. н., в. Пінкавічы, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць) [5, л. 9]. «Раньше, я слышала от мамы, от бабушки, капусту надо было высадить до Миколы весняного:е сли до Миколы капусту посадишь – она тогда хорошоу головки завязывается, а после – плохо. Бабушка говорила, что на Ивана Довгого сеяли огурцы і морковь, чтобы длинные росли. Я теперь сама посадила капусту, часть до Миколы, часть – после и посмотрю, какая ж у меня будет капуста, правильные или нет эти приметы старинные» (Анастасія Пташыц, 1954 г. н.укр., в. Моталь, Іванаўскі раён, Брэсцкая вобласць).[1] «Міні мама расказывала всэ, вучыла. Казала, шчо огуркі ліпш садыты на Івана, на летнего Івана. Казалы, як новый місяц покажэцца, то на чэтвіртый –пятый дэнь добрэ садыты огурцы. Капусту, кажуць трэба садыта до свята Знэсэння, то нэ будэ чэрвівая» (Яўгенія Бандарчук, 1939 г. н., укр.,в. Моталь, Іванаўскі раён, Брэсцкая вобласць).[2]

Дзейсным сродкам для павышэння ўрадлівасці глебы лічыліся рэшткі велікодных страў, якія жанчыны захоўваліся і затым скарыстоўвалі: «Святую соль і лупынкі, шо свэцоныя, ідэм зопахвоты пэрвы раз у полэ і огорода, от мы гэтое усё ложым у пэрвую борозну»

[1] Нарадзілася: Валынская вобласць, Любешоўскі раён, сяло Залізніца, у Беларусі жыве з 1990 г.

[2] Нарадзілася:Валынская вобласць, Іванічаўскі раён, сяло Лежніца, у Беларусь пераехала ў 1986 г.

(Лідзія Рагавая, 1929 г. н., в. Купяцічы, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць) [5, л. 8]. «Пасхальныя шалушкі закапавалі ў зямлю, каб усё радзіла» (Ганна Хацкова, 1931 г. н., в. Карма, Добрушскі раён, Гомельская вобласць. Зап. Т. Валодзінай).

Актыўна карысталіся жанчыны і вярбальным кодам: «Маты скажэ: «Родэ на ўсех долэньку: на дыцячую і на скучачую. Дай, Божэ, спользоватыся, коб усым фотыло – і дэткам, і жывёле, коб урожай быў добры» (Ксенія Данілевіч, 1932 г. н., в. Пінкавічы, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць) [5, л. 9]. «Мамка ідзе і кажа: «На Бога надзёга, хай на Бога родзіць усе» (Ганна Хацкова, 1931 г. н., в. Карма, Добрушскі раён, Гомельская вобласць. Зап. Т. Валодзінай).

Каб павялічыць ураджайнасць агародных культур, жанчыны выкарыстоўваліся вянкі ў якасці сродка, які валодае прадукавальнай сілай: «У нас на Тройцу хадзілі на поле: рабілі вянкі, насілі на агарод, лажылі на капусту, на адну галоўку, штоб капуста вялікая расла» (Надзея Ліцьвіненка, 1946 г. н., в. Буркі, Брагінскі раён, Гомельская вобласць). «Дзеўкі бягуць у вяночках па жыту, а хлопцы ляцяць за імі. Абязацельна эты вяночак нада сахраніць, прынесьці дадому і палажыць у капусту – тады капуста расьце: такія качання здаравенныя» (Анастасія Раманавец, 1932 г. н., в. Новы Пуць, Брагінскі раён, Гомельская вобласць) [3, л. 15].

Каб не было пустазелля, жанчыны загадзя выконвалі разнастайныя абрадава-магічныя дзеянні: «У чысты чэтвэр бывало моя маты ўстае ранэнько, до сонца і наўколо хату абметала, шчоб цэлы год было чысто, і ў городэ трава нэ росла. За сонцам йдэ – мах, мах, мах і прыдэ до порога і всэ» (Паўліна Бойба, 1925 г. н., пас. Гарадзішча, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць) [5, л. 13].

Цэлая сістэма павер'яў і рытуалаў разгортвалася жанчынамі вакол аховы ўраджаю ад мышэй і іншых грызуноў: «У нас эты зэлёные вэткі з Трыйцы і плэшнык бралы і, як кортошку зокоппаты, клалы. У зэрно май ставэлы, кажуть, мэшы нэ будуть істыты» (Ксенія Данілевіч, 1932 г. н., в. Пінкавічы, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць) [5, л. 10]. «Нада як бульбу засыпаеш, нада <галінкі> лажыць туды, штоб не было мышэй, штоб гадасьці не было ніякай. Клалі пад сена, штоб мышы сена ня елі» (Вольга Прымак, 1930 г. н., в. Каўпень, Лоеўскі раён, Гомельская вобласць) [6, с. 237].

Паводле народнага меркавання, зберагчы ўраджай ад грызуноў дапамагала зерне з першага зжатага снапа: «А снапок гэты, ён невялічкі такі, потым нясуць да хаты і ставяць у кут. А як бацька з дзедам ідуць малаціць жыта, то бяруць з кута таго снапка, першага яго змалоцяць. І ўжэ тое жыто, з таго снапка, па усём жыце рассыпае. Тады не заводзіліся ніякія кузачкі ў жыце і была хароша мука» (Марыя Лявошка, 1937 г. н., в. Валішча, Пінскі раён, Брэсцкая вобласць) [5, л. 20]. З гэтай жа мэтай мясцовыя жанчыны пакідалі частку ўраджаю ў полі: «Остоўлялі некольki колосков і козалі: «Ештэ мышы на полі, а нэ ештэ ў коморы» (Вольга Жаўнерчук, 1932 г. н.,в. Аранчыцы, Пружанскі раён, Брэсцкая вобласць) [2, с. 218].

Традыцыйныя жаночыя агранамічныя веды, прыкметы і правер'і, неабходныя для заняткаў земляробствам і агародніцтвам, застаюцца адным з важных кампанентаў традыцыйна-бытавой культуры на беларуска-ўкраінскім памежжы.

ЛІТАРАТУРА

1. Міфалогія беларусаў: Энцыкл. слоўн. / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук.рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2011. – 607 с.
2. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 4. Брэсцкае Палессе. У 2 кн.: Кн.1 / В. І. Басько [і інш.] – Мінск : Выш. шк., 2008. – 559 с.
3. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі. Ф. 6. Воп. 14. Спр. 139.
4. Борисенко В. Традиції і життедіяльність етносу: на матеріалах святково-обрядовоі культури українців. Київ, 2000. – 259 с.
5. Архіў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі. Ф. 6. Воп. 14. Спр. 197.
6. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т.: Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе. У 2 кн. Кн.1 / Т. В. Валодзіна [і інш.]; ідэя і агул. рэдагаванне Т. Б. Варфаламеевай– Мінск : Выш. шк., 2012. – 910 с.

Луговая Е. К.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОИДЕНТИЧНОСТИ В СВЕТЕ РЕСУРСОВ ТРАДИЦИОННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Сегодняшний интерес к фольклору вызван серьезными изменениями в культуре, которая не осталась в стороне от общих глобализационных процессов. В условиях все большего взаимопроникновения культур (не всегда осознанного и свободного) все острее заявляет о себе проблема самоидентификации нации, народа и личности. Подсчитывая выгоду от транснациональных проектов, политики не сразу заметили ущерб, который был нанесен культурной самобытности и вообще духовной составляющей культуры народов. Космополитические тенденции в развитии самосознания и самоопределения землян не обернулись, как ожидалось, расцветом мировой культуры и искусства, а напротив, стали причиной их массовизации, примитивизации и маргинализации.

Осознав масштаб негативных последствий этих изменений, международные культурные организации также как правительства большинства стран мира сегодня серьезно озабочены происходящим и предпринимают всевозможные меры для спасения культурного многообразия и самобытности народов, населяющих нашу планету. Растущее внимание к патриотической составляющей в воспитании своих граждан тоже можно считать следствием осознания потерь от еще недавней воспитательной политики, ориентированной на формирование интернационализма и толерантности. Совершенно очевидно, что незаменимым помощником в деле «обретения корней» может стать продуманная государственная политика не только по сохранению традиционной народной культуры, но и по возвращению ей достойного места в системе воспитания и образования будущих граждан, так как в условиях секуляризации сознания народная культура становится важным средством сохранения духовности и моральных устоев общества.

Традиционная культура, также как мифологическое сознание, имеет диффузный, нерасчлененный характер, она основывается на принципе партиципации (со-

причастности или включенности во все процессы, с которыми имеет дело человек). Различные традиционные культуры при всей своей вариативности по сути являются удавшимися формами первичной самоорганизации человеческого сообщества, еще не противопоставляющего себя порядку природного мира (космоса), а наоборот, сориентированного на него. Благодаря уверенности в неразрывном единстве своего существования со своей общиной, природой и космосом, человек традиционной культуры обретал ощущение защищенности и наполненности своей жизни смыслом.

По мере же модернизации жизни общества человек последовательно утрачивал ощущение этих незримых нитей, связывающих его с другими людьми, природой и космосом в целом. Верность традициям перестала казаться единственно возможным способом существования, наоборот, представлялось необходимым отбросить мудрость предков как цепи, вериги, мешающие быстрому продвижению в «светлое завтра». В этой прагматической гонке за прогрессом человек мог доверять только своему разуму и научным прогнозам. Однако разочарование не заставило себя долго ждать. Просветительская вера в прогресс и силу разума оказалась утопичной, обрести новую прочную почву под ногами так и не удалось. Жажда индивидуальной свободы обернулась одиночеством и разгулом неконтролируемых всплесков бессознательного.

Повернуть историю вспять невозможно, но есть возможность сознательного обращения к культурному опыту предыдущих эпох как средству обретения психического, социального и экологического равновесия. Также как сегодня приводятся научные подтверждения пользы религиозных постов, молитв и медитаций, можно попытаться обосновать реальный терапевтический социокультурный эффект от использования в жизни современного человека практик традиционной народной культуры. Осуществление подобной задачи потребует привлечения знаний множества специалистов из разных областей современных социальных и гуманитарных наук, так как традиционная культура в силу своего синкретизма связана со всеми многообразными формами жизни социума. Наше же внимание направлено исключительно на определение роли традиционной танцевальной культуры в жизни современного человека и общества.

Традиционная культура в формах своего естественного бытования давно канула в Лету, поэтому судим мы о ней главным образом по тем материальным следам (архитектурным памятникам, предметам труда и быта), которые являются лишь косвенными свидетельствами былой жизни, средоточием которой некогда был ритуал, единое синкретическое обрядовое действо, направленное на поддержание племенного и космического порядка, а основной связующей формой самого ритуала, бесспорно, был танец [см. 1]. Можно сказать, что древние люди не проповедовали свою религию, а танцевали ее, потому что весь мир выступал для них в форме магического танца видимых и невидимых сил. Символические движения танца воспринимались древними людьми как вечная связь между сейчас и потом, рождением и смертью, телесным и духовным. Спустя тысячелетия танец эмансипировался и получил статус вида искусства, но и сегодня он остается накрепко связанным с празднично-мифологической стороной жизни культуры, с незапамятных времен сохраняя в себе первоначальное единство человека и природы, реального и сакрального миров. Так же как и мифологическая реальность, мир танца абсолютен, самоценен и самоопределим, его движения не имеют внешней цели и направленности, но при этом танец не сторонится вмешательства внешнего мира, его абсолютность в том и состоит, что он может растворить в себе все: какие бы мотивы реальной жизни ни входили в танец, они ритмизуются и формализуются самим этим доступом в «магический круг», получая новый метафорический смысл.

У современного человека не исчезла потребность в ритуальном существовании, и, тем более, не претерпела изменений привязанность человека к движению (мы продолжаем неистово танцевать), стоит ли удивляться, что в любой своей форме танец сохраняет момент сакральности, что и делает его таким незаменимым элементом любой культуры. На эту специфическую особенность танца обращал внимание М. Бежар: «Танец – явление социальное. Пока танец рассматривается как обряд, обряд одновременно сакральный и человеческий, он выполняет свою функцию. Превращенный в забаву, танец перестает существовать» [2, с. 91].

Подтверждением социальной функции танца можно считать его роль в осуществлении коммуникативной связи. Известный американский ученый, автор фундаментального труда «Стили фольклорных песен и культура» А. Ломакс считает, что «танец как таковой представляет собой эскиз или модель жизненно необходимой коммуникативной связи, сфокусировавшей в себе наиболее распространенные моторно-двигательные образцы, которые наиболее часто и успешно использовались в жизни большинством людей данной культурной общности» [3, p. 223]. Традиционные танцы, претендуя на изображение и передачу родовой сущности человека (так как их сюжеты связаны с ежедневными обязанностями членов общины, с задачей продолжения и укрепления рода), всячески стремились к укреплению канонов и избегали индивидуальной трактовки движений. Поэтому разучивание детьми традиционных народных танцев может сегодня способствовать не только воспитанию в них патриотизма, но и их успешной социализации в коллективе.

Телесное выражение человека считается первым проблеском языка, изначально только тело и осуществляемое им движение связывало слова с их смыслом. Со временем самодостаточный, эмоционально насыщенный язык жеста был вытеснен из практической жизни человека словом, область его влияния ограничилась почти исключительно художественной сферой, зато здесь он остается активным средством объективации самосознания личности и общества, а также способом хранения и передачи высших ценностей культуры. Нельзя допустить, чтобы столь мощный духовный потенциал народного танца оказался невостребованным, забытым и утраченным. Грустно наблюдать, как увлеченно разучивают сегодня наши сограждане различные варианты уличного и эстрадного танца, не осознавая, что за безобидным, казалось бы, развлечением продуктами массовой культуры скрывается угроза потери духовных культурных традиций, а вместе с ними – своего будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Королева, Э. А. Ранние формы танца. – Кишинев, 1977.
2. Бежар, М. Мгновение в жизни другого. Мемуары. – М., 1986.
3. Lomax A Folk Song Style and Culture. – Washington, 1968.

Лыкова О. Г.
(Республика Украина, пос. Опошня, Полтавская обл.)

ЕЖЕГОДНИК «УКРАИНСКОЕ ГОНЧАРСТВО». СТРУКТУРА, ПРОБЛЕМАТИКА

Термин «керамология» происходит от греческих слов «ceramos» (глина) и «logos» (слово, знание, учение, наука) и буквально означает «знание о глине». Соответственно «Украинская керамология» – наука, которая изучает украинское гончарство, керамику. В украинской литературе термин «украинский керамология» впервые появляется в 1995 году в статье керамолога Олеся Пошивайла «Гончарство и Украина», где автор призывает изучать «собственную керамику – найденную на украинских этнических территориях» [1, с. 16–17]. В настоящее время термин «керамология» окончательно утвердился в украинской научной литературе.

Зарождение интереса к керамологическим знаниям приходится еще на XVIII век. Однако украинская керамология как наука признана относительно недавно. Ее формирование в отдельную научную дисциплину началось со средины 1980-х годов. Движущим фактором этого процесса стало учреждение в Опошне первого профильного керамологического музейного учреждения – Музея гончарства в Опошне. Музей основан в 1986 году, по инициативе Олеся Пошивайла (поручение Совета Министров СССР от 11.03.1986 года № 41-КО-13547/53 и решение Полтавского облисполкома от 12.08.1986 года № 320). На его базе через три года, по постановлению Совета Министров Украины от 03.11.1989 года № 272 начал создаваться Государственный музей-заповедник украинского гончарства в Опошне (далее – музей-заповедник) – всеукраинский центр исследования, сохранения и популяризации гончарного наследия Украины. Именно благодаря деятельности музея-заповедника стало возможным формирование уникальной источниковой базы – всеукраинская керамологическая коллекция и архивные материалы – и комплектования информационного банка – от популярных газетных заметок к основательным научным исследованиям.

В деле актуализации и популяризации керамологичних исследований в Украине заметную роль сыграло основанное в конце 1992 года в структуре музея-заповедника новое издательство – «Украинское Народоведение», которое выполнило ключевую роль в освещении самых разных аспектов гончарства от древнейших времен до современности.

Еще в 1990 году музей-заповедник проанонсировал новое украинское периодическое издание, которое должно было быть посвящено отечественном гончарству: «будет издаваться иллюстрированный журнал “Украинское гончарство”» [4, с. 74]. Через три года было объявлено о создании другого периодического издания, которое бы касалось не только гончарства – всеукраинского журнала изучения культурного наследия украинцев «Украинское Народоведение». Путем публикации статей в журнале планировалось достижение четырех основных задач: «изучение первоисточников традиционно бытовой культуры украинцев; распространение в мире знаний об отечественном культурном наследии; отображение пионерских усилий украинской диаспоры в плане сохранения и приумножения традиций своих предков; сохранение духовных даров прошлого и обогащения ими во имя развития культуры сегодняшней и будущей» [2, с. 403]. Однако ни один номер анонсированных журналов так и не был напечатан. То ли существующие на то время в государстве цензура и запреты, то ли приоритетные задачи развития музея-заповедника помешали реализации проектов.

Первая основательная работа, подготовленная новым издательством, была опубликована в 1993 году, уже после распада Советского Союза. Нею стала первая книга всеукраинского периодического издания «Украинское Гончарство: Национальный культурологический ежегодник. Научный сборник за минувшие года» [8]. Это первое подобное издание, ориентированное на всестороннее освещение гончарной культуры, о чем отмечают и сами издатели: «В люди отправляется первый на территории Украины сборник оригинальных материалов, полностью посвященный одному из наших древних и наиболее сокровенных ремесел. Его цель – через разнообразие пространственных и временных особенностей гончарных центров создать целостный образ самобытного явления народной культуры и таким образом явить миру наши духовные достижения. Ведь долгое время советская идеология культивировала «Украинское национальное меньшинство». Фальшивые пророки, стремясь подрубить глубинные корни украинства, убеждали нас в собственной неполноценности…» [8, с. 8–9]. С целью развенчания советских мифов и утверждения этнического менталитета украинцев авторы предлагают обратиться к керамике как к неподкупному источнику этнокультурной идентификации.

В самом начале книги указано, что это издание Национального музея-заповедника украинского гончарства в Опошне. Примечательно, что на время подготовки и выхода в свет всех четырех книг журнала, учреждение-издатель еще не имела статуса национального. Вероятно, авторы стремились подчеркнуть национальность как самого заведения, так и работ, опубликованных в сборниках. Хотя сама формулировка стала пророческой, поскольку музей-заповедник действительно получил статус Национального в 2001 году.

Первая книга предложенного издания стала результатом многолетней собирательской работы коллектива музея-заповедника. В ней размещены материалы, которые готовились к печати в течение нескольких лет и в различных изданий, но по разным причинам не были опубликованы. Отдельные статьи сборника были опубликованы авторами в других изданиях. Однако это никак не уменьшило ценности ежегодника, который стал первой попыткой комплексной подачи студий по самым разнообразным проблемам гончарства. Издание разделено на четыре тематических блока.

Первый блок – «Гончарство Украины: проблемы и перспективы». В этой части размещены материалы од-

ноименного Республиканского научно-практического семинара, который проходил в Музее народной архитектуры и быта УССР 27–29 сентября 1985 года. Вниманию читателей предложены тезисы докладов восьми участников семинара, хотя на научном форуме их было намного больше. Во вступительном слове издатели заявили, что это все, что сохранилось, хотя и отметили, что существуют еще магнитофонные записи выступлений, которые планируется расшифровать и напечатать в следующих изданиях «Украинского Гончарства». Однако эти планы так и остались на страницах первой книги ежегодника. Авторы предложенных докладов в подавляющем большинстве касались вопросов развития традиций в современном украинском гончарстве, подчеркивая упадок ремесла по всей республике.

Второй блок – доклады участников Первой республиканской научно-практической конференции «Гончарство Украины: прошлое и настоящее», которая проходила в Опошне 8–10 июня 1989 года на базе Музея гончарства. Эта часть занимает около 65 % представленных в сборнике материалов. Статьи размещены по программе конференции и разделены на пять разделов – выступления на пленарном заседании, три секции и рекомендации мероприятия. В Украине впервые было собрано такое количество исследователей гончарства, причем не в столичном городе, а в провинции, в поселке, в небольшом недавно созданном специализированном музее. Исследователи в своих статьях поднимали разные керамологические вопрос: от происхождения и роли гончарства в развитии украинского общества к проблеме интерпретации и сохранения гончарной наследия современниками.

В третьем блоке – «Полтавщина. Гончарный сборник за год 1988-й» – размещены студии ведущих исследователей гончарства 1980-х годов, которые в большей или меньшей степени касаются гончарства Полтавщины и датируются 1988 годом.

В последнем блоке «Научная жизнь Национального музея-заповедника украинского гончарства в Опошне» напечатаны «Научная концепция Музея гончарства в Опошне» и проект «Положения о Национальном музее-заповеднике украинского гончарства в Опошне». В них отражены все исходные данные о новом учреждении – общая информация, цель, задачи, основные направления деятельности и структура музея. В этом разделе представлены материалы расширенного заседания научно-методического совета Музея гончарства в Опошне 18 июня 1988 года. Участники заседания активно и эмоционально обсуждали научную концепцию Музея гончарства в Опошне, принципы его создания, архитектурно-художественный проект нового музейного заведения. А поскольку на заседании присутствовали народные гончары, художники-керамисты, исследователи гончарства из разных регионов Украины, то не обошли и вопросов упадка традиционного народного гончарства в Опошне и республике в целом. В конце раздела напечатана фрагментарна информация о Республиканском симпозиуме гончарства в Опошне 1989 года – Постановление о проведении мероприятия, положения, смета расходов на подготовку и проведение симпозиума и состав его оргкомитета.

Завершается первая книга ежегодника широкой аннотацией и содержанием на английском языке, что делает издание доступным за пределами государства.

Примечательно, что уже первое издание «Украинского Гончарства» привлекло внимание общественности и было одобрено даже на государственном уровне. В частности, в начале второй книги журнала уже было размещено предисловие Президента Украины Леонида Кучмы, в котором он отметил: «Украинское государство придает большое значение фундаментальным исследованием исторического прошлого, одним из самых массовых источников познания которого является древнее и современное гончарство… Высокой целью сбора воедино распыленных источников об отечественном гончарстве, научному изучению многочисленных народоведческих проблем через керамологические знания призван служить и первый в Украине специализированный национальный культурологический ежегодник «Украинское Гончарство». Этой книгой Украина стремится показать, что она – авангардное государство в сфере науки и духа…» [5, с. 11–12].

Начиная со второй книги ежегодника, которая вышла в 1995 году, издание несколько изменило как формат, так и структуру [5–7]. Прежде всего, постепенно увеличивался объем каждой книги – от 35,75 условного печатного листа в первой книге до 82 условных печатных листов в четвертой. Увеличение объема размещенной в журналах информации красноречиво свидетельствует о пропорциональном росте интереса к исследованию и популяризации гончарства. Одновременно полностью меняется содержание журналов в сторону расширения тематики научных исследований. Приведу лишь перечень тем разделов, представленных во втором-четвертом журналах: «Методология керамологичних исследований», «Археологические исследования», «Полевые этнографические экспедиции», «Космология гончарства: гипотезы, теории, концепции», «Зарубежное (мировое) гончарство», «Искусствоведческие студии», «Терминология гончарства», «Технология гончарства», «Техническая керамика», «Реставрация керамики», «Разведки», «Гончарская родословная», «Диссертации», «Юбилеи», «Гончарские сокровищницы», «Гончарские раритеты», «Государственный музей-заповедник украинского гончарства в Опошне», «Архив украинского гончарства», «Аудиовизуальный фонд украинского гончарства», «Гончарная библиотека Украины», «Рецензии» [5–7]. Уже сам перечень иллюстрирует разнообразие тем, которые интересуют исследователей. Они охватывают почти весь спектр керамологичних проблем современности.

Так же, как и в первой книге, в следующих трех остается содержание на английском языке, однако уже в начале сборника. Одновременно все статьи трех следующих изданий сопровождаются следующей информацией на двух языках (английском и украинском) – тема статьи, ее библиография, имена авторов и краткие биографические сведения о них и расширенная аннотация к статье. Такая подача общей информации предоставляет больше возможностей для ее распространения среди англоязычного населения.

Авторы размещенных в журналах статей поднимают самые разнообразные вопросы современной украинской керамологии и по разному подходят к раскрытию заявленных тем. Одни просто описывают гончарство конкретного региона, используя этнографические материалы, другие анализируют движущие силы развития

гончарства в разные исторические периоды, третьи поднимают вопрос возрождения традиционного гончарного ремесла в условиях глобализационного развития промышленного производства. Отдельные ученые анализируют орнаментику, описывают технологию изготовления глиняных изделий, условия формирования и сохранения коллекций керамики. Однако детальный анализ содержания опубликованных работ станет предметом дальнейших керамологичних студий.

В конце отмечу, что первую награду издательство «Украинское Народоведение» получило именно за ежегодник «Украинский Гончарство» в 1998 году, в Киеве, на конкурсе «Художник и книгопечатание Украины» – поощрительная премия [3, с. 147].

Ежегодники «Украинское Гончарство» в свое время сыграли роль информационного проводника идеи структурирования украинской керамологии. Они постоянно привлекали внимание общественности к проблемам украинского гончарства, через опубликование статей отражали современное состояние исследований. Популяризировали керамологические материалы путем публикации архивных документов, фотографий, сведений о государственных и частные коллекции керамики. Поднимали актуальные вопросы исследования одного из древнейших ремесел – гончарства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пошивайло, О. Гончарство і Україна // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне : Українське Народознавство, 1995. – Кн. 2. – С. 15–17.
2. Пошивайло, О. Етнографія українського гончарства : Лівобережна Україна. – К. : Молодь, 1993. – 408 с.
3. Спільник, В. Видавництву «Українське Народознавство» – 10 років. – Український керамологічний журнал. – 2002. – № 4. – С. 147–148.
4. Українська народна декоративно-вжиткова творчість: Бібліографічний покажчик публікацій 1975–1985 рр. / Укладач Михайло Селівачов. – Київ–Опішне: Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішні, 1990. – 80 с.
5. Українське Гончарство : Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне : Українське Народознавство, 1995. – Кн. 2. – 576 с.
6. Українське Гончарство : Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опішне : Українське Народознавство, 1996. – Кн. 3. – 576 с.
7. Українське Гончарство : Національний культурологічний щорічник. За роки 1996–1999 / за ред. Олеся Пошивайла. – Опішне : Українське Народознавство, 1999. – Кн. 4. – 656 с.
8. Українське Гончарство : Національний культурологічний щорічник : Науковий збірник за минулі літа / упоряд. Олеся Пошивайла. – Київ–Опішне : Молодь–Українське Народознавство, 1993. – Кн. 1. – 520 с.

Григорьева Р. А, Мартынова М. Ю.
(Российская Федерация, г. Москва)

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ИДЕНТИЧНОСТИ НАСЕЛЕНИЯ КАЛИНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ[1]

Одним из обсуждаемых вопросов в Калининградской области является вопрос об идентичности ее населения, как одной из важных составляющих формирующегося калининградского социума. Социум в данном случае, рассматривается как социально-территориальная общность населения, объединенная тесными социальными связями, обладающая общей идентичностью [1].

Как показывают исследования калининградских ученых, формирование калининградской социально-территориальной общности до сих пор находится в незавершенной стадии, а факторами, сдерживающими её устойчивость, являются постоянные миграции и включение новых жителей с разной культурой и менталитетом в доминирующую местную социальную среду. По данным калининградских социологов в начале 2000-х годов в области проживало чуть более 40 % уроженцев Калининградской области [2]. Это подтверждается и нашими исследованиями. Судя по результатам опроса школьников старших классов в 13 городах Калининградской области в 2014 году, только приблизительно 40 % их родителей родились в Калининградской области, а около 60 % мам и 65 % пап опрошенных старшеклассников родились за пределами Калининградской области, преимущественно в других областях России, в Казахстане, Украине, Белоруссии. Понятно, что их включенность в активную среду социальных связей относительно слаба. Что же касается молодых людей, то большинство из них (73 %) родились и выросли в пределах области и надо полагать, они включаются в формирование калининградского социума с раннего возраста.

Нельзя отрицать то, что в пределах Калининградской области, в условиях активного взаимодействия и взаимовлияния культур разных народов и регионов, происходят процессы интеграции и ассимиляции. происходит трансформация идентичности жителей, формирование калининградской региональной субкультуры, включающей элементы разных культур, и появление территориальной идентичности (местный житель может быть одновременно и русский, и россиянин, и калининградец).

В проведенном в 2014 году исследовании среди школьников старших классов в 13 городах Калининградской области (опрошено 1180 человек) мы попытались выявить каким путем в специфических условиях идет процесс самоидентификации молодых людей только вступающих во взрослую жизнь, выявить структуру идентичности у них и приоритеты этих идентичностей.

В данном исследовании мы исходили из того, что в современном обществе человек выполняет различные социальные роли, включен в различные социальные группы, ассоциирует себя с ними, а, следовательно, у него формируется множественная идентичность. В зависимости от ситуации происходит распределение приоритетов, например, в одних ситуациях более важной становится ассоциация с конкретной профессией, в другом случае – со своей семьей, в третьем – со своей этнической группой, с местом жительства или с гражданством. Все эти идентичности существуют в составе индивидуальной «самости», однако выраженность их может быть разной.

В проведенном исследовании измерялась индивидуальная идентичность молодых людей в возрасте 15–18 лет. При этом, выяснялись разные составляющие идентичности – этническая, территориальная, национальная или государственно-гражданская, российская, регио-

[1] Статья выполнена при поддержке РГНФ Проект № 13-21-01001 и Проекта РГНФ № 14-01-00387(а).

нальная [3]. Само понятие идентичность в нашем исследовании означает тождественность (соотнесение себя) с какой-то группой. Одной из важных идентичностей для осмысления собственного положения в системе социальных связей является этническая идентичность. Она также как и другие идентичности, играет одну из важных ролей и выступает как частичная идентичность индивида, как соотнесение себя с определенной этнической группой и соответственно наделение себя качествами, характеризующими эту группу [4].

В тоже время мы исходили из понимания, что принадлежность к определенной этнической группе и набор качеств не является неизменным и обязательным, закрепленным раз и навсегда в течение жизни человека. В разные исторические периоды и в разных жизненных ситуациях при обозначении этнической идентичности на первый план выдвигаются разные критерии – происхождение, язык, сохранившиеся традиции, обряды и праздники, элементы материальной культуры, отношение к окружающим, правила поведения и другие.

Вопрос, который был предложен каждому из участников нашего опроса: «К какому народу Вы себя относите?» направлен на выявление этнической идентичности молодых людей, а сравнение этих ответов с национальностью родителей дает нам возможность проследить преемственность в семье и влияние семьи на воспроизводство этнической составляющей, а, следовательно, и основные тенденции в формировании этнического состава населения. Согласно устоявшемуся в отечественной науке представлению «Этническая идентичность это, прежде всего, самоотнесение с конкретной этнической общностью» [5].

Обычно молодые люди узнают о своих «корнях» в семье из рассказов родителей, бабушек и дедушек, их поведении, через соблюдение определенных обрядов и праздников, использование языка своего народа. Согласно полученным данным, большинство школьников выросли в однонациональных русских семьях (66,5 %) и ещё 19 % – в национально-смешанных семьях, где один из родителей русский. Понятно, что социализация ребенка из национально-смешанных семей проходит в системе нескольких культур. Анализируя полученные данные можно сделать вывод, что индивидуальная идентичность современных молодых людей опирается на этническую ситуацию в семье, на национальность родителей или бабушек и дедушек, а также на происхождение и длительность проживания семьи в Калининградской области. Однако среди молодых людей, по сравнению с их родителями, участие русской идентичности выше, преимущественно за счет национально-смешанных семей.

Полученные в результате опросов школьников данные свидетельствуют о преобладании во всех городах Калининградской области русской идентичности или двойной с участием русской идентичности. Чуть более 62 % молодых людей отнесли себя только к русскому народу, а еще 30 % отнесли себя к нескольким народам, с участием русского компонента (Ответы: отношу себя к русскому и белорусскому народам, к русскому и польскому народам и др.) В их числе чуть больше 12 % молодых людей, для которых понятие русский и россиянин тождественны. Это, в основном недавние переселенцы из российских областей, поэтому очень часто они между русскими и россиянами ставят знак равенства, иногда уточняют: русский, потому что россиянин, русский переселенец из других российских областей. Как свидетельствуют ответы старшеклассников, распространена двойная и тройная этнические идентичности, опорой которой является этническая принадлежность родителей. Например, в тех случаях, когда мама русская, а папа немец или казах, в большинстве случаев молодые люди ассоциировали себя с двумя народами, к которым принадлежали его родители. «Я отношу себя к русскому и немецкому народам» или «к русскому и казахскому народам». Тождественность только с одним (другим, не русским народом) проявляется довольно определенно с теми этническими группами, которые имеют явные отличия от русских, и к которым принадлежат родители, например, с армянами, узбеками, казахами, немцами и другими. Но слабо транслируется белорусская и украинская идентичности. При этом наиболее заметно размываются эти идентичности в национально-смешанных семьях и, особенно, в тех семьях, где один из родителей русский, а другой – белорус или украинец. Согласно полученным данным, лишь 1 школьник из 15, выросших в однонациональных белорусских семьях причислил себя к белорусскому народу, а 8 молодых людей считают себя русскими и белорусами одновременно, трое – только русскими.

Ассоциация с русскими усиливается в русско-белорусских семьях – относят себя к русскому народу 60 % молодых людей, выросших в таких семьях, и 27 % имеют двойную идентичность, т. е. относят себя к русскому и белорусскому народам. Только трое молодых людей из 58 ассоциируют себя с белорусским народом. Это недавние переселенцы из Беларуси. Незначительное число считает себя россиянами или не могут отнести себя ни к одному народу.

Размывается и украинская идентичность. Из 21 школьников, выросших в однонациональных украинских семьях и из 70, выросших в русско-украинских семьях только восемь отнесли себя к украинскому народу. Большинство (10 из украинских семей и 34 из русско-украинских семей) ассоциировали себя с русским народом и около 30 % имеют двойную идентичность (ответ: отношу себя к русскому и украинскому народам). По всей вероятности, это можно объяснить слабо выраженной внешней границей между русскими, белорусами и украинцами и обозначенной тенденцией к усилению интеграционной роли русской идентичности в Калининградской области. Белорусское и украинское население, таким образом, обладает интеграционным потенциалом, готовностью включиться в русскую доминирующую среду. Русское население является «своим» для Калининградской области и образует доминирующую часть местного этнокультурного ландшафта. В Калининградской области имеются благоприятные условия для глубоких контактов русских с другими этническими общностями, которые составляют меньшинство, что приводит к сглаживанию межгрупповых границ. Сокращение числа жителей, ассоциировавших себя с белорусским и украинским народом в Калининградской области, подтверждается данными о возрастном составе населения. По данным переписи населения 2010 года около половины белорусов и 41 % украинцев имеют возраст старше трудоспособного. Значительно уступают им по числен-

ности молодые люди моложе трудоспособного возраста – 2,4 % всех украинцев и 1, 7 % белорусов. Таким образом, в данном случае, наблюдаем ярко выраженную тенденцию старения населения этих общностей и невозможностью замещения поколений.

Однако, как уже было сказано выше, этническая идентичность это только часть индивидуальной идентичности. В своем исследовании мы попытались выяснить структуру идентичности молодежи, предлагая им ответить на вопрос: «Кем Вы себя ощущаете в большей мере и кем Вы чаще всего себя называете?» Полагая, что существует множественная идентичность, молодым людям предлагалось расставить приоритеты. Ответы на этот вопрос должны были выявить соотношение этнической идентичности с другими идентичностями, выявить значимость каждой из них в структуре идентичностей. Кроме этнической идентичности измерялись территориальная, российская и европейская идентичности.

В данном исследовании под территориальной идентичностью мы понимали «комплекс представлений о принадлежности к территориальному сообществу, об общих интересах, возникающих в связи с местом проживания, особой связи с территорией, которая имеет административную границу… Территориальная идентичность опирается на культурную память и повседневные связи в прошлом, настоящем и будущим именно между людьми, проживающими на этой территории и воспринимающими образ территории как референтную систему ориентиров для выстраивания своих жизненных стратегий» [6]. Разновидностью территориальной идентичности является региональная идентичность, которая означает «не просто отождествление себя с населением региона и его территорией, но с определенным культурно-историческим феноменом, самоидентификация с общностью, которая в период своего формирования приобрела ряд особенностей» [7]. Такое представление в большей мере соответствует Калининградской области, исторические и географические особенности которой очевидны.

Известно, что в современном российском обществе получила распространение «российская идентичность», рассматриваемая нами как часть гражданской или национально-государственной идентичности. В данном исследовании мы рассматриваем «российскую» идентичность как самоотождествление молодых людей с Россией и россиянами [8]. Начиная с 1990-х годов, когда наступил новый, анклавный период в истории Калининградской области, его жители стали активно рассуждать о судьбе области и о местной, калининградской идентичности. Кто они? Калининградцы, россияне, европейцы или представители той или иной национальности? Какое место они будут занимать в социально-культурной жизни России и Европы? Какие выгоды можно извлечь из своего особого геополитического и географического положения?

В 2000-ые годы в Калининградской области был проведен ряд социологических опросов среди жителей разных возрастов, направленных на выяснение ответов на эти вопросы. В 2002 г. лишь 24,6 % калининградцев считали российскую идентичность первостепенной, тогда как в основной части России этот показатель равнялся 49 %. На первое место поставили региональную идентичность, ассоциируя себя с областью в целом, 28 % калининградцев. Локальную идентичность, имея в виду свой населенный пункт, предпочли еще 32,2 %. (В основной части России каждый из двух вариантов выбрали по 17 % опрошенных) [9].

Согласно полученным в 2005 г. данным, в структуре социальной идентичности жителей Калининградской области уже доминирующее положение занимала российская идентичность. В первую очередь россиянами считали себя 41,0 % опрошенных, а европейцами – 5,8 %. По совокупности трех выборов (можно было выбрать несколько вариантов ответов) российская идентичность набрала 76,8 % голосов. Второй по значимости была региональная идентичность: 70,2 % опрошенных считали себя жителями Калининградской области в первую, вторую и третью очередь. Третье место по сумме трех выборов занимала локальная идентичность: 54,8 жителей региона идентифицировали себя со своим городом или селом. Значимое место принадлежало этнической идентичности. 46,6 % респондентов хотя бы в одном варианте из трех назвали себя представителями той или иной этнической группы.

Локальная идентичность (напр., я – черняховец) была больше выражена у жителей малых городов (60,7 % по сумме трех выборов) и сел (60,2 %). Среди жителей малых городов Калининградской области 82,7 % по сумме трех выборов в первую очередь отмечали российскую идентичность, затеем – региональную идентичность (житель Калининградской области) – в 80 %, локальную – 60,7 %, этническую – 38,7 %, затруднились ответить – 8 %. Возрастные различия были наиболее заметны по этнической и европейской составляющим. Чем старше респонденты, тем реже они идентифицировали себя с Европой. И наоборот – этническая идентичность наиболее выражена у лиц старшего возраста. Жители области, проживающие там с рождения или с советского времени, чаще идентифицировали себя со страной в целом, регионом, локальным сообществом – по сравнению с мигрантами постсоветского времени. Последние чаще отождествляли себя с Европой и этнической общностью [10].

Исследователи отмечают, что сегодня у подавляющего большинства молодых людей идет некоторое «размывание» российской ментальности. Абсолютное большинство позиционирую себя в первую очередь как калининградцы, а значительная часть – как европейцы. Опыт социологических опросов, проводящихся с 2000 года, позволяет отметить явную динамику этого состояния в сторону его усиления. Обыденным в повседневной лексике стало выражение «был(а) в России. От молодого калининградца редко можно услышать слова «у нас в России» [11].

Региональная и локальная идентичности у жителей Калининградской области выражена больше, чем по России в целом. При этом обнадеживающими являются результаты опроса населения относительно будущего региона. На вопрос: «Какой выбор кажется вам наилучшим?», жители Калининградской области в 2002 г. дали следующие ответы: 21 % – область будет иметь равные права с остальными регионами России; 38 % – область останется в составе России, но будет иметь особый статус; 19 % – область останется регионом России, но в нем будет действовать собственное законодательство; 5 % – область станет независимым государством; 3 % – об-

ласть будет возвращена Германии и 14 % затруднились ответить [12].

Таким образом, подавляющее большинство калининградцев считает наиболее предпочтительным существование своей малой родины в составе Российской Федерации, хотя и с особыми правами (главным образом экономического характера). Лишь 8 % хотели бы видеть ее вне России, что свидетельствует о минимальной поддержке сепаратистских устремлений. При этом по сравнению с опросами начала 1990-х годов процент разделяющих позицию о желательной независимости области имеет отрицательную динамику. Уместно отметить, что в пользу пророссийских настроений свидетельствует и тот факт, что, несмотря на негативное отношение к личности М. И. Калинина, имя которого носит область, 70–80 % ее жителей высказались против возвращения старого немецкого названия, опасаясь регерманизации региона [13].

Естественно, что государство заинтересовано в укреплении всяческих связей между основной его частью и анклавом. Применительно к Калининградской области целенаправленно воздействовать на этот процесс призвана программа «Мы – россияне». Одной из ее задач является содействие посещению калининградскими школьниками Москвы и других городов Центральной России, поскольку многие из них не бывали в основной части страны, но при этом ездили в «соседние страны – Германию, Польшу, Литву.

В исследовании, которое проводилось в 2014 году, нас интересовала, прежде всего, идентичность молодого поколения. По нашему представлению, именно, молодые люди будут определять вектор развития этнической ситуации в Калининградской области в ближайшие 10–15 лет.

Как мы и предполагали, среди молодежи преобладает множественная идентичность. Большая часть старшеклассников обозначили три идентичности (47 %), около 30 % – одну идентичность, около 13 % – две идентичности и около 10 % – четыре и более. Несколько неожиданно для нас оказалась расстановка приоритетов. Во всех городах наиболее значимой для молодых людей стала русская идентичность. Большинство из опрошенных (86 %) включили русскую идентичность в состав своих идентичностей, при этом, большая часть из них поставили русскую идентичность на первое место (88 % в г. Балтийск, 77 % в г. Гвардейск, 75 % в г. Неман, 74 % в г. Гурьевск, 73 % в г. Черняховск, 72 % в г. Калининград, 71 % в г. Нестеров, 72 % в г. Полесск, чуть более 60 % в городах: Гусев, Светлогорск, Советск, 58 % в г. Багратионовск. В г. Правдинск русскую идентичность обозначили как наиболее значимую в структуре идентичностей только около 40 % опрошенных. Опорой для такой идентичности служат происхождение, длительность проживания в России среди этого народа. Психологически важным на наш взгляд является представление о России как об основном месте жительства русских.

Наряду с самоидентификацией с русским народом молодые люди ассоциируют себя и с регионом проживания. Региональная идентичность занимает второе место – более 46 % всех опрошенных обозначили себя «калининградцами», но эту идентичность большинство из них поставили на второе и третье место. Из них лишь от 5 % до 7 % считают региональную идентичность более значимой, чем русская идентичность и поставили её на первое место. Региональную идентичность молодые люди наиболее часто включали в состав своих идентичностей в городах: в г. Калининград (50 %), в г. Правдинск (65 %), в г. Светлогорск (58 %), в г. Полесск (54 %).

С региональной идентичностью второе и третье место разделяет российская идентичность – 33 % молодых людей включили её в структуру своих идентичностей. В отдельных городах эта идентичность довольно значима. Так, согласно ответам старшеклассников, ассоциируют себя с россиянами в г. Правдинск 54 %, в Советске – 42 %, в Нестерове – 45 %. Реже российская идентичность обозначена в городах: Багратионовске (29 %), Балтийске (29 %), Гусеве (29 %), Полесске (30 %), Черняховске (30 %). В отдельных городах российская идентичность для части молодых людей становится самой важной и её ставят на первое место: в городе Правдинске 24 % опрошенных, в Советске -13 %, в Гвардейске-12 %. В остальных городах от 2 % до 7 %.

Кроме этих трех наиболее распространенных идентичностей около 16 % молодых людей ассоциируют себя также с гражданами мира и 7 % с европейцами.

Локальная идентичность (житель своего города) была включена в состав идентичностей у 12 % опрошенных.

Таким образом, молодежь Калининградской области имеет множественную идентичность. Самой важной и значимой является идентичность с русским народом. Довольно значима для молодых людей региональная и российская идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Клемешев, А. П. Об устойчивости калининградского социума//Регион сотрудничества. Вып. 17. дискуссионные вопросы регионального развития. – Калининград, 2001. – С. 15.
2. Калининградский социум: проблемы консолидации и стратификации // Регион сотрудничества. Вып.2. Калининград 2003. – С. 9.
3. См. подробнее определение каждой из них в кн.: Политическая идентичность и политика идентичности. Т1. Идентичность как категория политической науки. Словарь терминов и понятий. – М., 2012. – С. 77–79; 80–84; 110–11; 130–133; 135–140; 143–146.
4. Конструирование идентичности. Этнические общины Санкт-Петербурга. – С. 8.
5. Политическая идентичность… – С. 130.
6. Политическая идентичность… – С. 135.
7. Политическая идентичность… – С. 145.
8. Политическая идентичность… – С. 110.
9. Чабанова А. В. Различия в Калининградском социуме: результаты социологического исследования // Калининградский социум в европейском контексте. – Калининград, Изд. КГУ, 2002.
10. Источник: Регион сотрудничества. Вып. 3 (46). Калининград, МИОН. 2006. – С. 33–39.
11. Там же. – С. 79–80.
12. Данные Калининградского социологического центра. См. Калининградская проблема: фактор общественного мнения // Калининградская правда. 2002. 10 дек. – С. 7–8; 2002. 17 дек. – С. 10.
13. Винокуров, Е. Ю. Калининграду должно быть возвращено ее прежнее название // Культурный слой. – Калининград : Изд. КГУ, 2003. Вып. 2. Режим доступа: www.vinokurov.info.

Міхайлец М. А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПОЛЬСКІЯ ДАСЛЕДАВАННІ НАРОДНАЙ МАТЭРЫЯЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ ПАЧАТКУ XX СТ.

Так здарылася, што якраз у апошні год XIX ст. быў надрукаваны першы том вядомага даследавання Зыгмунта Глогера «Старапольская энцыклапедыя» (апошні яе том убачыў свет у 1904 г.). Гэтая фундаментальная і арыгінальная праца змяшчае шэраг звестак па матэрыяльнай культуры беларусаў. Энцыклапедычны характар працы зрабіў неабходным для яе аўтара правесці аналіз, сістэматызацыю і абагульненне шматлікіх звестак па розных аспектах культуры зямель былой Рэчы Паспалітай. Як відаць з самой назвы працы, галоўнай яе мэтай з'яўлялася захаванне і сістэматызацыя інфармацыі па гісторыі шырока зразумелых польскіх зямель. Пры гэтым акцэнт рабіўся не на палітычную гісторыю, а на этнаграфічныя падрабязнасці, або, калі карыстацца сучаснай тэрміналогіяй, на «гісторыю паўсядзённасці». Варта нагадаць, што першую спробу стварэння такой працы зрабіў Л. Галамбёўскі яшчэ ў першай палове XIX ст., і ягоныя работы, дарэчы, шырока выкарыстоўваюцца З. Глогерам. Хаця «Старапольская энцыклапедыя» і з'яўляецца выдатным, фундаментальным на свой час даследаваннем, аднак выкарыстанне інфармацыі па матэрыяльнай культуры беларусаў, што змешчана на яе старонках, патрабуе крытычнага падыходу. Па-першае, у працы не пазначаны крыніцы, адкуль паходзіць выкарыстаная аўтарам інфармацыя. Па-другое, адсутнасць дакладнай пашпартызацыі матэрыялаў часта не дазваляе аднесці іх да пэўнага рэгіёна, сацыяльнага слоя ці этнічнай групы. Пры гэтым інфармацыя, змешчаная ў «Старапольскай энцыклапедыі», адносіцца пераважна да вышэйшых слаёў грамадства. Што тычыцца народнай матэрыяльнай культуры беларусаў, даследчык падаў некаторыя звесткі па беларускай народнай кулінарыі. У прыватнасці, асобныя артыкулы прысвечаны бігасу, баршчу, бацвінню, дзяжы, гарэлцы, гарохаваму супу, юшцы, бульбе (артыкул паходзіць з працы Л. Галамбёўскага «Дамы і двары»), кісялю, крупніку (аўтар правільна адрознівае крупнік-суп і крупнік-гарэлку) і інш. Акрамя гэтага, у «Старапольскай энцыклапедыі» сустракаюцца асобныя звесткі пра народны касцюм беларусаў [1].

Невядомы аўтар, які ў 1902 г. апублікаваў артыкул «Закладка дамоў» пад крыптанімам H. Ł., паведамляе пра беларускі звычай забіваць пеўня на пачатку будаўніцтва, якога потым закопвалі пад тым месцам, дзе потым будзе покуць, а таксама пра звычай першымі ў хату пускаць пеўня ці ката [2, с. 381]. Адзенне жыхарак Навагрудчыны пачатку XX ст. ахарактарызавала Я. Радыс у артыкуле «Уражанні ад экскурсіі ў Навагрудскае ваяводства» (1910 г.). Мясцовыя жанчыны апраналі цёмную ў складках спадніцу, яскравы свабодны каптан, на галаве насілі белую хустку, завязаную пад барадой [3, с. 103].

У 1911 г. быў апублікаваны артыкул двух аўтараў, якія схаваліся за крыптанімамі M. F. і U. R. «Пружана і яе ваколіцы». Калі першы крыптанім напэўна азначае «Міхал Федароўскі», то другі аўтар застаецца невядомым. Артыкул складаецца з дзвюх частак. Першая, большая, належыць М. Федароўскаму, а другая, якая належыць U. R., з'яўляецца дапаўненнем да першай. Больш за ўсё звестак па матэрыяльнай культуры беларусаў у артыкуле датычыць народнага касцюма. М. Федароўскі паведамляе, што сяляне носяць адзенне з даматканай тканіны, *світы* іх суконныя табачнага колеру, *кажухі* з даволі вялікімі каўнярамі. Ногі абуваюць у *пасталы*, якія часам падшываюць свіной скурай. Жанчыны насілі *наметкі*. Уяўляе цікавасць паведамленне аўтара пра *саўлюк* – торбу з цялячай скуры з круглым драўляным дном. У саўлюку насілі за плячамі ў поле вадкую ежу. Часта, калі малако ў саўлюку пачынала кіснуць, ён рухаўся і смешна надзімаўся [4, с. 767]. У другой частцы артыкула звестак аб адзенні больш, чым у першай. Аўтар ахарактарызаваў касцюм пружанскіх мяшчанак; ён піша, што мясцовыя сялянкі актыўна запазычвалі мяшчанскі строй, а мяшчанкі, у сваю чаргу, змянялі свой касцюм, каб адрозніваца ад іх. Даследчык апісаў, як модніцы рабілі складкі на андараку, прыкладваючы да іх толькі што вынятыя з печы гарачыя буханкі хлеба (такі спосаб ведалі і ў іншых рэгіёнах Беларусі [4, с. 768; 5, с. 53]. У артыкуле таксама падкрэсліваецца натуральны характар сялянскай гаспадаркі, калі селянін, акрамя солі, гарэлкі, жалезных і ганчарных вырабаў, практычна нічога не купляў. Такое становішча назіралася яшчэ, па словах аўтара, у 1870-я гады. Там жа змешчана інфармацыя аб доўгіх беларускіх хатах, якія ў нядаўні час яшчэ былі курнымі [4, с. 767].

Б. Дыбоўскі звяртае ўвагу на змены ў адзенні беларусаў Навагрудчыны ў артыкуле «Дзве Свіцязі» (1911 г.). Аўтар адзначае, што традыцыйнае адзенне ў асноўным захавалася толькі ў касцюме старых людзей, моладзь жа аддае перавагу гарадскому адзенню [6].

Прыкладам глыбокага аналітычнага даследавання асобнага аспекту матэрыяльнай культуры беларусаў польскімі этнолагамі пачатку XX ст. з'яўляецца артыкул Ю. Смалінскага «Каптур і намітка на літоўскай Беларусі» (1911 г.), у якім аўтар даследуе гісторыю гэтых галаўных убораў на землях былой Рэчы Паспалітай. Даследчык правільна лічыць, што галаўныя ўборы сучасных яму беларускіх сялянак вельмі падобныя на галаўныя ўборы жанчын вышэйшых слаёў насельніцтва, якія можна пабачыць на сярэднявечных малюнках і гравюрах. Даследчык спрабуе прасачыць эвалюцыю гэтых убораў, прыводзіць 6 малюнкаў і фотаздымкаў, апісвае галаўны ўбор жанчын з ваколіц Нясвіжа і Клецка. Жанчыны ў гэтых ваколіцах насілі галаўны ўбор, які складаўся з дзвюх частак. У хаце жанчына насіла так званы *каптур*, які рабілі з тонкага каляровага сукна. Для надання формы пад яго падкладвалі ільняны, абшыты тканінай абруч. Калі ж жанчына выходзіла з хаты, яна апранала на каптур *наметку*, канцы якой або спускаліся на грудзі аж да пояса, або перакрыжоўваліся на галаве, утвараючы два паўколы. Ю. Смалінскі адзначае, што намітка ўжо знікае, насілі яе толькі некаторыя старыя, а большасць жанчын нават не ўмела яе павязваць і насіла хусткі [7, с. 138]. У той жа час вядомы беларускі даследчык народнага адзення М. Раманюк лічыць, што Ю. Смалінскі памыляецца, калі сцвярджае, што каптур – гэта выключна хатні ўбор. Сабраныя М. Раманюком палявыя матэрыялы, а таксама

даследаванні І. А. Сербава, Дз. К. Зяленіна даюць падставы гаварыць пра каптур як святочны ўбор маладзіц. У будні ж часта насілі каўпаковыя «шапкі» з вушкамі [5, с. 79].

У артыкуле В. Налкоўскага «Палессе» (1912 г.) апісана галоўным чынам геаграфія, прырода беларускага Палесся. Таксама аўтар піша пра нізкі ўзровень земляробства, апісвае цікавы звычай збірання яек качак, які практыкаваўся вясной усёй вясковай грамадой, пасля чаго ў кожнай хаце рабілі яечню, жыхары хадзілі адзін да аднаго і частаваліся. Такім чынам, гэты звычай з'яўляецца адным з варыянтаў бонды, вядомага беларускага народнага звычаю частавання аднавяскоўцаў. На жаль, аўтар не пазначыў мясцовасць, у якой ён назіраў такі звычай. Аўтар паведамляе таксама, што лесахімічнымі промысламі ў рэгіёне займаліся пераважна буднікі – мазуры. Іхнія сядзібы сярод лесу і сляды дзейнасці мясцовыя жыхары называлі *майданамі* [8, с. 691].

З матэрыялаў па беларускай народнай кулінарыі, змешчаных у польскіх перыядычных выданнях, вылучаюцца сваёй грунтоўнасцю артыкул В. Шукевіча «Звычаі пры выпечцы хлеба ў Лідскім павеце» (1912 г.) і напісаны ім у сааўтарстве з Я. Баярскай артыкул «Дапаўненні да звычаяў пры выпечцы хлеба» (1913 г.). Першы артыкул – гэта адно з найлепшых апісанняў працэсу выпечкі хлеба на Беларусі, а таксама звязаных з ім абрадаў і прыкмет. Аўтар выкарыстоўвае беларускую тэрміналогію.

Пачынаецца артыкул з падрабязнага апісання дзяжы: з якога матэрыялу зроблена, памеры, дзе захоўвалася ў хаце, дзеянні пры першым ужыванні, асаблівасці карыстання, меры да «сапсутай» дзяжы [9, с. 571–572]. Другая частка артыкула прысвечана працэсу выпечкі хлеба, пачынаючы ад росчыну да спосабаў праверкі яго гатоўнасці, якіх было некалькі: 1) У той час, калі садзілі хлеб у печ, кідалі ў шклянку з халоднай вадой кавалак цеста. Калі цеста запаўняла ўсю шклянку, хлеб лічыўся гатовым. 2) Вынятую з печы малую буханку (*бонда, бохен*) клалі на далонь, а другой рукой стукалі па руцэ, на якой яна ляжала. Калі буханка падскоквала, тады лічылася гатовай. 3) Тыкалі носам у вынятую з печы буханку: калі пячэ – хлеб гатовы. Адзначым, што першы і другі спосабы былі апісаны ў этнаграфічнай літаратуры, як характэрныя для Гарадзеншчыны і Гомельшчыны адпаведна, а трэці апісаны В. Шукевічам упершыню [10, с. 12]. Першую вынятую з печы буханку ніколі не рэзалі, а толькі ламалі рукамі ці драўлянай лыжкай, а першую буханку, спечаную з жыта новага ўраджаю, клалі ў ахвяру на алтар [9, с. 573].

Апісваючы выпечку хлеба, В. Шукевіч паведамляе пра прыгатаванне *саладухі*. Гэтая страва на Беларусі мае шмат розных варыянтаў прыгатавання. Варыянт, зафіксаваны аўтарам, адрозніваецца ад апісаных спосабаў прыгатавання саладухі на Гарадзеншчыне, дзе, як лічылася, яе гатавалі з прарошчанага соладу [10, с. 13–14]. «Жытнюю муку запарваюць у гаршчку, потым разводзяць халоднай вадой і ставяць у печ, адкуль часта вымаюць і мяшаюць, пакуль не стане салодкай. Калі стане салодкай і загусцее, дадаюць вады і выліваюць на ноч да дзяжы, каб закісла. Назаўтра ядуць з хлебам ці варанай бульбай, халодную або моцна падагрэтую» [9, с. 573]. Упамінае В. Шукевіч і бліны, якія часта пяклі з дадаткам бульбы ці грэцкай мукі, елі са скваркамі. Падрабязна апісаны В. Шукевічам звычаі і абрады, звязаныя з хлебам. Напрыклад, ён паведамляе, што беларусы-каталікі свяцілі хлеб на дзень святой Агаты (5 лютага), пасля чаго ён служыў аховай падчас падарожжаў, а таксама бараніў хату ад агню. Хлеб, пасвечаны на святога Блажэя (3 лютага), трэба было ў купальскую ноч даць каровам, дзеля абароны іх ад ведзьмакоў [9, с. 574]. Артыкул, напісаны В. Шукевічам у сааўтарстве з Я. Баярскай, «Дапаўненні да звычаяў пры выпечцы хлеба» (1913 г.) змяшчае некаторыя нязначныя дапаўненні да першага артыкула [11, с. 71].

Артыкул В. Шукевіча «Замалёўкі з Беларусі» (1912 г.) прысвечаны вёсцы Пуціклавічы Барысаўскага павета. Даследчык пакінуў апісанне цікавых жаночых галаўных убораў. Першы – *тканка* – уяўляла сабой драўляны абруч, абвіты рознакаляровымі стужкамі; тканка падтрымлівала косы. Другі – *аксамітка* – мела выгляд палатнянага каўпака без дна, была аздоблена рознакаляровымі кукардамі, пацеркамі. З боку аксаміткі ішоў разрэз, які звязваўся стужкамі, а з верху падаў пучок доўгіх стужак. Гэты галаўны ўбор апранала маладая да шлюбу [12, с. 220].

Да тэмы святочнай трапезы на Дзяды звяртаецца Я. Савіцкі ў артыкуле «Звычаі Дзядоў на Міншчыне» [13]. У артыкуле М. Федароўскага «Віцебск і Віцебшчына» (1912 г.) вельмі коратка апісваецца і адзенне мясцовых сялян. Аўтар паведамляе пра «зграбную белую кашулю», штаны, лапці, папружку [14, с. 764–765].

Вядомы польскі антраполаг Ю. Талька-Грынцэвіч у рабоце «Чалавек на нашых землях» (1913 г.) закранае і этналагічныя пытанні. У прыватнасці, калі ён піша аб адрозненнях украінцаў ад палешукоў (якіх даследчык адносіць да беларусаў), робіць параўнанне іхняга адзення. Аднак аўтар не займаўся спецыяльна этналогіяй, а толькі абагульніў звесткі іншых даследчыкаў. Ён піша, што на Палессі, як і ўсюды на Беларусі, у адзенні пераважае белы колер. Узімку беларускі селянін насіў кажух, летам – світку; на нагах у яго звычайна былі лапці, якія на Палессі часта называюць *пасталы*. Даследчык адзначае, што паясы, якімі падпярэзваліся беларусы, больш шырокія, чым літоўскія [15, с. 148]. У гэтай жа працы падаюцца самыя агульныя звесткі аб беларускім народным дойлідстве. Так, аўтар піша, што на Палессі сустракаліся курніцы, апісвае агульны выгляд інтэр'ера. Беларускія вёскі лічыць малымі, густа скучанымі [15, с. 140–146].

Выставе прадметаў народнай мастацкай творчасці зямель Літвы і Беларусі, якая адбылася ў Вільні ў 1913 г., прысвечаны артыкул В. Загорскага «З віленскай выставы». Галоўным чынам на выставе былі прадстаўлены ткацкія вырабы, а таксама ганчарныя і драўняныя вырабы, некаторыя з якіх апісаны аўтарам [16, с. 668–670]. Э. Франкоўскі ў артыкуле «Як наш народ асвятляў хаты» (1913 г.) звяртае ўвагу на розныя тыпы лучнікаў, якімі карысталіся на тэрыторыі Беларусі [17].

Грунтоўны артыкул «Ганчарства ў глухіх кутках Белавежскай пушчы» С. Ягміна быў надрукаваны ў часопісе «Вісла» у 1916 г. У артыкуле асвятляецца развіццё ганчарнага рамяства ў ваколіцах мястэчка Шарашова (сучасны Пружанскі раён). Асаблівую

цікавасць уяўляе апісанне аўтарам працэсу фармавання [18, с. 260]. Артыкул змяшчае малюнкі двух нажных ганчарных кругоў і ганчарнага горна.

Такім чынам, моцны ўплыў ідэй Рамантызму і міфалагічнай школы, пад уздзеяннем якіх і ўзнікла польская этналагічная навука, абумовіў тое, што падчас усяго XIX ст. вывучэнне народнай матэрыяльнай культуры беларусаў знаходзілася на перыферыі асноўных сфер зацікаўлення польскіх этнолагаў, асноўныя накірункі даследаванняў якіх ляжалі ў галіне духоўнай культуры. Збор фактычнага матэрыялу па матэрыяльнай культуры не праводзіўся на пастаяннай і сістэматычнай аснове, а часцей за ўсё ўвагу даследчыка прыцягвалі сюжэты, так ці інакш звязаныя з духоўнай культурай, гісторыяй, эканомікай, а таксама «экзатычныя» элементы матэрыяльнай культуры. Сітуацыя змяняецца ў канцы XIX – пачатку XX ст., калі ў сувязі са з'яўленнем польскіх навуковых этналагічных цэнтраў (Антрапалагічная камісія пры Акадэміі навук у Кракаве, Нарадазнаўчае таварыства ў Львове), а таксама спецыялізаваных навуковых выданняў («Вісла», «Люд») даследаванні народнай культуры пачынаюць ахопліваць і матэрыяльную сферу. У работах, прысвечаных народнай матэрыяльнай культуры беларусаў, пачынаючы з 1870-х гг. усё часцей выкарыстоўваюцца асобныя метады эвалюцыйнай школы, аднак у гэты перыяд эфектыўны падыход да даследавання матэрыяльнай культуры польскімі даследчыкамі яшчэ не быў выпрацаваны.

У першай палове XIX ст. практычна адзіным метадам збору інфармацыі з'яўляўся метад «простага», няўключанага, назірання, што на практыцы азначала адсутнасць сістэматычных палявых даследаванняў, а атрыманыя матэрыялы не мелі дакладнай пашпартызацыі. Нягледзячы на распрацоўку на пачатку XIX ст. анкет па зборы этнаграфічных матэрыялаў, у якіх значная ўвага надавалася вывучэнню матэрыяльнай культуры, збор матэрыялаў па ёй польскімі даследчыкамі гэтага часу праводзіўся хаатычна, бессістэмна, ні ў адной працы польскіх даследчыкаў XIX ст. не прадстаўлена характарыстыка ўсіх асноўных частак народнай матэрыяльнай культуры беларусаў. Вывучэнне народнай матэрыяльнай культуры беларусаў у польскай этналагічнай навуцы XIX ст. не выйшла за рамкі этнаграфічнага апісання, прычым метад назірання, якім карысталіся даследчыкі, хаця і ўдасканальваўся на працягу гэтага перыяду, аднак так і не набыў рыс, характэрных для класічнага этнаграфічнага метаду – уключанага назірання. На пачатку XX ст. у метадалогія прац польскіх даследчыкаў, прысвечаных народнай матэрыяльнай культуры беларусаў узбагачаецца. Фактычны матэрыял, выкарыстаны ў працах, усё часцей здабываецца ў ходзе этнаграфічных экспедыцый, падчас якіх выкарыстоўваецца як назіранне, так і інтэрв'юіраванне, робяцца замалёўкі. Пры апрацоўцы і інтэрпрэтацыі фактычнага матэрыялу пачынае выкарыстоўвацца эвалюцыйны метад і элементы лінгвістычнага аналізу.

У першай палове XIX ст. менавіта польскія этнолагі першымі звярнуліся да вывучэння такіх раздзелаў народнай матэрыяльнай культуры беларусаў як народная кулінарыя, сельскагаспадарчая і прамысловая культура, народны касцюм. Свой уклад польскія даследчыкі гэтага перыяду ўнеслі і ў вывучэнне беларускага народнага дойлідства. Толькі з 1860-х гг. ініцыятыва ў вывучэнні народнай матэрыяльнай культуры беларусаў пераходзіць да рускіх і беларускіх этнолагаў. У канцы XIX – пачатку XX ст. зноў абуджаецца цікавасць да народнай матэрыяльнай культуры беларусаў з боку польскіх даследчыкаў. Пры гэтым навуковы ўзровень даследаванняў узнімаецца, хаця па паўнаце этнаграфічнага апісання і глыбіні тэарэтычных высноў яны саступаюць тагачасным працам беларускіх і рускіх этнолагаў. Пераважная большасць польскіх этнолагаў XIX – пачатку XX ст. ст., якія даследавалі матэрыяльную культуру беларусаў, сцвярджала яе самабытны характар, які адрозніваў яе ад культур суседніх этнасаў, што спрыяла нацыянальнаму згуртаванню беларускага народа, абуджэнню нацыянальнай самасвядомасці, дазваляла стварыць аб'ектыўнае ўражанне аб асаблівасцях матэрыяльнай культуры беларусаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Gloger, Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana: 4 t. / Z. Gloger. – wyd. 4. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1978. – 4 t.

2. H. Ł. Zakładziny domów / H. Ł. // Wisła. – 1902. – T. XVI. – Z. 1–3. – S. 44–48.

3. Rodysówna, J. Wrażenia z wycieczki w Nowogródzkie / J. Rodysówna // Ziemia. – 1910. – T. I. – № 6. – S. 87–90; № 7. – S. 103–106; № 8. – S. 118–121.

4. M. F. Prużana i jej okolice / M. F., U. R. // Ziemia. – 1911. – T. II. – № 47. – S. 766–768.

5. Раманюк, М. Ф. Народны касцюм беларускага Палесся (канец XIX–пачатак XX ст.): дыс. … канд. мастацтвазнаўства: 17.00.04 / М. Ф. Раманюк. – Мінск, 1975. – 184 с.

6. Dybowski, B. Dwie Świtezi / B. Dybowski // Ziemia. – 1911. – R. 2. – № 5. – S. 75–77; № 6. – S. 92–94; № 7. – S. 102–105; № 8. – S. 123–125; № 9. – S. 131–134; № 12. – S. 178–179; № 13. – S. 196–200; № 14. – S. 214–217; № 15. – S. 227–231; № 17. – S. 259–261; № 18. – S. 276–278; № 19. – S. 298–300; № 20. – S. 308–310.

7. Smoliński, J. Kaptur i namitka na Białorusi Litewskiej / J. Smoliński // Ziemia. – 1911. – R. II. – № 9. – S. 136–138.

8. Nałkowski, W. Polesie / W. Nałkowski // Ziemia. – 1912. – T. III. – № 42. – S. 674–675; № 43. – S. 690–692.

9. Szukiewicz, W. Zwyczaje przy wypiekaniu chleba w powiecie lidzkim / W. Szukiewicz // Ziemia. – 1912. – R. III. – № 35. – S. 571–574.

10. Навагродскі, Т. А. Традыцыі народнага харчавання беларусаў / Т. А. Навагродскі. – Мінск : Нац. Ін-т адукацыі, 2000. – 112 с.

11. Szukiewicz, W. Przycinki do zwyczajów przy wypiekaniu chleba / W. Szukiewicz, J. Bojarska // Ziemia. – 1913. – R. IV. – S. 157.

12. Szukiewicz, W. Szkice z Białejrusi / W. Szukiewicz // Ziemia. – 1912. – R. III. – № 14. – S. 218–222.

13. Sawicki, J. Zwyczaje dziadów w Mińszczyźnie / J. Sawicki // Ziemia. – 1912. – R. 3. – № 47. – S. 765.

14. F. M. Witebsk i Witebszczyzna / F. M. // Ziemia. – 1912. – T. III. – № 28. – S. 454–456; № 29. – S. 473–475; № 30. – S. 492–493; № 32. – S. 516–518; № 33. – S. 538–539; № 34. – S. 558–559; № 36. – S. 588–591; № 37. – S. 602–604; № 39. – S. 629–631; № 41. – S. 659–662; № 42. – S. 685–687; № 43. – S. 700–704; № 44. – S. 716–718; № 46. – S. 749–750; № 47. – S. 763–765; № 49. – S. 795–797.

15. Talko-Hryncewicz, J. Człowiek na ziemiach naszych / J. Talko-Hryncewicz. – Warszawa; Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza, 1913. – 152 s.

16. Zahorski, W. Z wystawy Wileńskiej / W. Zahorski // Ziemia. – 1913. – R. IV. – № 40. – S. 649–651; № 41. – S. 667–670.

17. Frankowski, E. Jak nasz lud oświetlał chaty / E. Frankowski // Ziemia. – 1913. – R. IV. – № 11. – S. 164–166.

18. Jagmin, S. Garncarstwo w zapadłych kątach puszczy Białowieskiej / S. Jagmin // Wisła. – 1916/1917. – T. XX. – Z. 1. – S. 258–263.

Мішына В. І.
(Рэспубліка Беларусь, г. Наваполацк)

ПРАСТОРАВАЯ АРГАНІЗАЦЫЯ АБРАДАЎ РАЗВІТАННЯ МАЛАДОЙ З ДОМАМ. (У КАНТЭКСЦЕ ТРАДЫЦЫЙНАГА ВЯСЕЛЛЯ БЕЛАРУСАЎ)[1]

Асноўныя мадэлі прасторавага перамяшчэння галоўных удзельнікаў вясельнага рытуалу ў самым агульным выглядзе могуць быць ахарактарызаваны як цыклічная, або кругавая (для жаніха, які спачатку пакідае свой локус, а потым вяртаецца ў яго) і лінейная (для нявесты, якая у ходзе вяселля пакідае свой локус назаўсёды і перамяшчаецца ў локус мужа) [4, с. 193–194]. Локусы жаніха і нявесты ў кантэксце вясельнага абраду з'яўляюцца ўзаемна проціпастаўленымі, варожымі, «чужымі», расцэньваюцца як «той» і «гэты» «свет» [2, с. 91]

У сувязі з гэтым адным з кульмінацыйных момантаў вяселля з'ўляецца развітанне маладой з бацькоўскім домам («сваім» локусам) і пераезд яе у дом мужа («чужы» локус). Варта адзначыць, што момант, калі нявеста пакідае дом, пэўным чынам карэлюе з пахавальнай абраднасцю (аб гэтым сведчаць, напрыклад, уласцівыя асобным лакальным традыцыям вясельныя галашэнні, прымеркаваныя да моманту развітання) [13, с. 345–346]. Гэта адпавядае, па-першае, ідэі абрадавага «памірання» нявесты ў сваім ранейшым статусе і будучага «нараджэння» ўжо ў новым, а па-другое, суадносіцца з меркаваным перамяшчэннем яе ў «чужы» локус (= на «той» свет)

Аналіз фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў дазваляе прасачыць асаблівасці прасторавых перамяшчэнняў нявесты перад тым, як яна пакіне бацькоўскі дом («свой») локус. Пры гэтым варта мець на ўвазе, што рэальны рух маладой у фізічнай прасторы суадносіцца з яе канцэптуальным перамяшчэннем у прасторы міфалагічнай, так як кожны аб'ект рэальнай прасторы надзелены сімвалічным значэннем.

Рытуальнае перамяшчэнне нявесты пачынаецца з сакральнага цэнтра хаты. Акрамя развітання з усімі роднымі, маладая абавязкова ушаноўвае чырвоны кут: «б'ючы паклоны, цалуе святыя абразы» [6, с. 425]; «тры разы абыходзіць вакол стала, тры разы кланяецца чырвонаму куту» [11, с. 193]; «ідзеш кругом столу, наклонішся, дастанеш ікону, перахрысцішся, пацалуеш… Тры разы абысці – і ўсё. І ўізджаець дзеўка» [8]. У адным з апісанняў карэспандэнтаў П. В. Шэйна прыведзена развітальная формула, якую прамаўляла нявеста, стоячы ў чырвоным куце: «Таткаў куточак / Божы дамочак, / Заставайся здароў / Жыві багата» [6, с. 87]. На думку некаторых даследчыкаў, кут у дадзеным тэксце выступае «як сімвал продка, які жыве ў куце і да якога звяртаюцца з просьбай благаславіць маладую пару да шлюбу» [1, с. 10]. Аднак, улічваючы, што тэкст прымеркаваны ўсё ж да моманту ад'езду маладой у дом мужа, больш мэтазгодна разглядаць гэтую формулу як прызначаную менавіта для маладой, што пакідае свой дом і выходзіць з-пад апекі яго духаў. Часам, як адзначаюць аўтары апісанняў, пры развітанні прысутнічае і жаніх, аднак яго дзеянні у дадзеным выпадку не носяць самастойнага характару, ён паўтарае тое, што выконвае маладая.

Указанні на зварот маладой да другой сакральнай кропкі хаты – печы прысутнічаюць у апісаннях значна радзей. Дзеянні нявесты пры гэтым маюць найперш апатрапейную скіраванасць: «княгіня сплёўвае ў печ, у так званую ямку, дзе захоўваецца жар, – каб злыдні не пайшлі за ёю, а засталіся ў доме бацькі» [6, с. 425]. Зразумела, слабая прадстаўленасць печы ў рытуалах развітання не сведчыць аб адсутнасці апошніх. Печ, як адзін з сакральных аб'ектаў хаты, абавякова павінна быць рытуальна адзначана падчас развітання маладой з домам. Як адзначае Т. Б. Шчапанская, «печ… канстытуіруецца у абрадах як сімвал сувязі з домам, яго цэнтр – і адначасова граніца, дзе пачынаецца ўжо аддзяленне ад дома… Ад печкі пачынаецца дарога вонкі, і прастора набывае лінейную структуру шляху» [14, с. 88].

Падчас рытуалу развітання маладая паступова перамяшчаецца ад чырвонага кута да парога. У некаторых апісаннях менавіта прыпарожная зона становіцца месцам развітання нявесты з прысутнымі: «Рытуал развітання адбываўся абавязкова ў хаце, перад парогам у сенцы» [12, с. 127]; «перад тым, як пераступіць парог, яна цалавала бацьку ў грудзі» [12, с. 128]. І, нарэшце, сам парог выконвае ролю апошняй мяжы, што раздзяляе унутраную прастору хаты, якую пакідае маладая, і знешнюю, чужую прастору: «Выходзячы з дому, нявеста тры разы садзіцца на бацькоўскім парозе і, рыдаючы, ад'язджае…» [6, с. 322]. Дадзеную групу рытуальных дзеянняў, якія маркіруюць менавіта зону дзвярэй і парога падчас развітання нявесты з домам, можна інтэрпрэтаваць у сувязі з «прасторава-часавым супрацьпастаўленнем пачатак – канец знаходжання ў доме, пад якім у дадзеным выпадку разумеецца асобны свет з пэўнай сістэмай правіл, прадпісанняў, са сваёй сістэмай каштоўнасцей» [3, с. 136]. Такім чынам падкрэсліваецца важнейшае прасторавае перамяшчэнне нявесты, якое, па сутнасці, складае стрыжань усяго патрылакальнага варыянту вяселля. Акцэнтуючы парог і дзверы, рытуальныя дзеянні фактычна замыкаюць дом, робяць немагчымым вяртанне сюды нявесты ў ранейшым статусе. Як адзначаў А. ван Генеп, дзверы і парог адносяцца да непасрэдных маркераў рытуальнага пераходу, а таму «пераступіць парог» абазначае далучыцца да новага свету. Таму гэты акт настолькі важны у цырымоніях вяселля, адопцыі, пасвячэння ў сан, пахавання» [7, с. 24].

Адметна, што, ад'язджаючы з бацькоўскага дому, маладая не павінна была азірацца назад, «бо жызнь не будзіць, верніцца дамоў» [9]. Тут зноў-такі маецца пэўны паралелізм з пахавальнай абраднасцю, бо, згодна з народным павер'ем, вяртаючыся з могілак пасля

[1] Работа выканана ў межах праекта «Этнакультурны ландшафт Беларускага Падзвіння: рэгіянальная спецыфіка і заканамернасці функцыянавання ў сярэдзіне XIX – пачатку XXI ст. (ДПНД «Гісторыя, культура, грамадства, дзяржава», заданне ГБ 0814).

пахавання, таксама забаранялася азірацца назад [10, с. 151].

У цэлым рытуалы развітання нявесты з родным домам адпавядаюць агульнай схеме рытуалаў адыходу, вызначанай Т. Б. Шчапанскай, агульны сэнс якіх – «адасабленне ад усяго хатняга» [14, с. 153].

Адметна, што пры ўваходзе маладой у хату жаніха назіраецца шэраг дзеянняў, па сутнасці адваротна сіметрычных тым, якія яна выконвала, пакідаючы родную хату: «Па звычаю, нявеста, уваходзячы ў дом жаніха, павінна тройчы прысесці на парозе, тройчы пакланіцца печы, потым абразам і ўсім прысутным» [6, с. 322], г. зн. яе шлях у хаце жаніха разгортваецца ад перыферыі да цэнтра. Дадзеная асаблівасць падкрэслівае зваротную сіметрычнасць абрадавай прасторы вяселля, якую вылучыў А. К. Байбурын: «"Свая" прастора валодае такімі ж структурнымі характарыстыкамі, як і «чужая» (а такімі з'яўляюцца, у першую чаргу, «граніцы»), але паслядоўнасць іх адваротная» [5, с. 70].

Такім чынам, прасторавыя перамяшчэнні нявесты падчас абраду развітання скіраваны ад сакральнага цэнтру хаты да перыферыі. У ходзе развітання адбываецца паступовае адасабленне нявесты ад хатняй, «сваёй» прасторы, якая з гэтага моманту набывае адваротны сімвалічны статус.

ЛІТАРАТУРА

1. Аксамітаў, А. С. Беларускае вяселле ў яго адносінах да заходне-славянскіх вяселляў: польскага і славацкага. / А. С. Аксамітаў, Л. А. Малаш // XI міжнародны з'езд славістаў. Даклады. – Мінск : Навука і тэхніка. – 1993. – 38 с.
2. Байбурин, А. К. К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе // А. К. Байбурин, Г. А. Левинтон // Русский народный свадебный обряд. Исследования и материалы. – М. : Наука, 1978. – С. 89–105.
3. Байбурин, А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин – Л. : Наука, 1983. – 187 с.
4. Байбурин, А. К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов // А. К. Байбурин. – СПб. : Наука, 1993 г. – 240 с.
5. Байбурин, А. К. Несколько замечаний к проблеме «Пространство в ритуале» (на материале русского свадебного обряда) / А. К. Байбурин // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5) / Отв. ред. Ю. Лотман. – Тарту, 1974. – С. 69–71.
6. Вяселле: Абрад./ уклад., уступ. арт. і камент. К. А. Цвіркі; Муз. дадатак З. Я. Мажэйка; рэд. тома В. К. Бандарчык, А. С. Фядосік. – 2-е выд. – Мінск : Бел. навука, 2004. – 683 с. (Беларуская народная творчасць)
7. Генеп, А, ван Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / Арнольд ван Геннеп; пер. с франц. Ю. В. Ивановой, Л. В. Покровской; послесл. Ю. В. Ивановой. – М. : Вост. лит., 2002–198 с.
8. Запісана ў 2009 годзе Мішынай В. I, Мішыным П. I, студ. ПДУ Высоцкай А. ад Дранковіч Д. В, 1928 г. н., Ільініч Н. С., 1931 г. н., Дранковіч С. С., 1929 г. н., в. Хмялёўшчына, Докшыцкі р-н.
9. Запісана ў 2007 годзе студ. ПДУ Лях Ю. І.. ад Барысенка В. С., 1916 г.нар., в. Лесава, Полацкага р-на, Віцебскай вобл.
10. Пахаванні. Памінкі. Галашэнні. / Рэд. кал. А. С. Фядосік (гал. рэд.) і інш.; укладанне тэкстаў, уступны артыкул, і камент. У. А. Васілевіча; Артыкул, сістэматызацыя і камент. напеваў Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986 г. – 615 с. – (Беларус. нар. творчасць).
11. Романов, Е. Р. Материалы по этнографии Гродненской губернии. Вып. 1–2 / Е. Р. Романов. – 1911–1912. – Вып. 1. – Вильна, 1911. – 238 с.;
12. Традыцыйнае вяселле Мядоцкага краю / М. А. Козенка, А. А. Абрамовіч. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2005. – 304 с.
13. Традыцыйная мастацкая культура Беларусаў. У 6 т. Т. 2. Віцебскае Падзвінне. / Т. Б. Варфаламеева, А. М. Боганева, М. А. Козенка і інш.; складальнік Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Бел. навука, 2004–910 с.
14. Щепанская, Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции / Т. Б. Щепанская. – М. : Индрик, 2003. – 528 с.

Овчарук О. В.

(Республика Украина, г. Киев)

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

На этапе становления культурологии как научной дисциплины и неотъемлемой составляющей современной гуманитаристики происходит формирование ее фундаментальных теоретических основ, определение научных приоритетов и сфер исследования. Сложность определения самого понятия культуры делает возможным создание различных направлений культурологического знания, векторов и подходов его исследования, что в свою очередь приводит к ситуации, когда «нет одной культурологии, теорий культуры столько, сколько крупных культурологов, а каждый оригинальный культурологическое направление создает свой подход и предмет исследования» [7, с. 46].

Вместе с тем, такой плюрализм подходов не является помехой для формирования культурологии как гуманитарной учебной дисциплины, целью которой является личностная и фундаментальная профессиональная подготовка современных специалистов культурно-художественной сферы путем привлечения к высокому уровню обобщений о культуре, изучения ее истории и методологии, осознания исторической ретроспективы становления культурологической проблематики, историко-теоретической эволюции культурологических понятий и идей, а также через понимание культурологической доминанты современного гуманитарного знания.

Кроме широкого круга проблем, исследуемых современной культурологической наукой, среди которых – нормативно-регулятивные, ценностно-смысловые, знаково-коммуникативные и социально-воспроизводственные механизмы и средства, которые составляют совокупный социальный опыт человечества и создают квинтэссенцию культуры, выявления уникальности, нетождественности, своеобразия и особенностей исторических форм конкретных культур, особое место занимают вопросы соотношения культуры и личности.

Актуальность этой проблематики обусловлена рядом факторов. Наблюдения показывают, что существенной особенностью современной культуры является формирование ее нового образа. Традиционный образ мировой культуры связан с идеями ее исторической и органической целостности, представлениями о нормах, правила, традиции, обычаи и т. д. Новый образ культуры все более ассоциируется с развитием ноосферного, планетарного мышления, идеями экогуманизма и универсализма, а также включает постепенный отказ от упрощенных рациональных схем решения культурных про-

блем. Это приводит к возрастанию роли понимающей рефлексии относительно чужих культур, признания правомерности существования множественности истин.

При этом такой тип формирования современной культуры порождает и новый образ человека. Ведь в условиях социокультурных трансформаций, происходящих на границе тысячелетий, завершается процесс существования одного типа человека, и создаются условия для формирования другого. Очерченный контекст обусловливает необходимость не столько изучать существующий тип человека, сколько готовить условия для формирования человека грядущей культуры и цивилизации. «Если практическая реализация новых форм жизни и интеллектуальное обеспечение станут эффективными, жизненными, достаточно активными, то это приведет к появлению другой – «постновоевропейского» человека [7, с. 48].

Осмыслить человека как феномен культуры, раскрыть его культуротворческую сущность, его мироощущение и мироотношение призвана сегодня культурология. Созданный на современном этапе ее становления методологический инструментарий позволяет применить широкий спектр современных научных подходов и методологических стратегий, что способствует объединению теоретических возможностей различных научных отраслей. Учитывая то, что культурология предстает одним из наиболее перспективных направлений современной науки, целью которой является комплексное изучение человека и общества путем анализа исторических процессов и результатов формирования, функционирования и трансляции культуры, выглядит актуальным и необходимым выработку новых методологических подходов к проблеме человека в культурологическом модусе ее осмысления. Выбранный ракурс соответствует научным задачей культурологии как современного социально-гуманитарного знания, а также соотносится с необходимостью разработки методологического инструментария, который выступает своеобразным «пластичным мостом» и делает эти связи реальными и выводит культурологию на уровень трансдисциплинарных стратегий познания.

Расширение проблемного поля культурологии стимулирует создание и привлечение все новых способов познания человека с помощью методологического инструментария различных научных знаний. Несмотря на то, что в конце XX – начале XXI веков происходит потеря ориентации в науках о человеке, все чаще говорится об антропологическом кризисе, о потере субъекта и личности, стаёт необходимым открытие новой антропологической перспективы путем выработки культурологического взгляда на феномен человеческого бытия, на фундаментальные основы человеческого существования.

Сущность культурологического подхода заключается в том, что и человечество в целом, и личность выступают как субъекты истории и культуры, которые создают и изменяют содержание и формы своей жизни путем выработки материальных, символических и информационных результатов своего существования. Универсальный ценностно-смысловое содержание социальной жизни объединений людей как социальных реалий передается от индивида к индивиду, от поколения к поколению и составляет неповторимый социальный опыт существования того или иного сообщества. Именно этот ценностно-смысловой аспект, воплощенный в способах познания и рефлексии, в образах художественного мировоззрения, транслируется из глубин истории в виде национальных и социальных традиций, обычаев, культурных норм, гуманистических учений, материальных и духовных памятников культурного наследия и составляет предмет культурологического познания, а также составляет методологическую основу для постижения культуротворческим сущности человека. Вместе с тем, дает возможность поднять очерченную проблему до практического уровня ее решения.

С позиций философского осмысления человека в пространстве культуры следует отметить, что с новыми представлениями о человеке, которые становятся доминирующими в философской сознания XX века, в контексте «антропологического поворота» стало возможным включение в методологический арсенал гуманитарных наук различных планов познания, осознания автономности культуры как системы ценностей а также попытки интерпретировать явления в истории, как целых народов, так и отдельных личностей, с точки зрения выявления их культурных смыслов и истоков. В свою очередь в настоящее время осуществленные философско-антропологические исследования составили тот «методологический синтез», который выступил как теоретическая основа в целом культурологического знания, а также как целостная философская антропологическая парадигма в постижении сущностной структуры человека во всём разнообразии её проявлений.

Именно философская антропология выстраивает общую теорию человека и ставит вопрос о человеческом бытии, выявляя его антропологические инварианты и универсалии, а также формулирует наиболее общие понятия и категории, определяющие представление о человеке. Как особое направление философии философская антропология возникла благодаря появлению концепций выдающихся ученых начала XX в. (Н. Бердяев, М. Бубер, А. Гелен, В. Дильтей, Г. Плеснер, М. Шелер и др.). Вместе с тем, в широком смысле к философской антропологии могут быть отнесены почти все направления философии XX века – философия жизни, персонализм, экзистенционализм, психоанализ, неофрейдизм, феноменология, герменевтика, структурализм и др.

На рубеже XIX–XX вв. произошел определенный сдвиг от попыток классической антропологии свести сущность человека к одному основному принципу или субстанции до неклассических представлений о сложности и многогранности феноменов человеческого бытия. Для философских учений XX в. показательно значительное расширение антропологической проблематики и ее нацеленность на изучение специфических аспектов человеческого существования – язык, текст, понимание, сексуальность, телесность и. т.д. Показателен интерес философской антропологии к анализу переменных состояний сознания, экстремальных и пограничных ситуаций, телесных практик, радикального опыта – то есть всего того, что может продемонстрировать пределы возможностей и таким образом показать масштаб человеческого в человеке.

Поскольку современное состояние исследований по проблемам человека характеризуется недостаточным уровнем разработки ряда вопросов, имеющих принципиальное значение для оформления культурологической

концепции человека и его дальнейшего развития, то включение познавательных сегментов культурологии в процесс расширения знаний о человеке обусловливает необходимость выделения наиболее существенных аспектов антропологического универсума в современных философских направлениях. В частности важные идеи и подходы философской антропологии были сформулированы в философии жизни (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, В. Дильтей, Г. Зиммель, А. Бергсон, О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, М. Бубер). Оригинальная антропологическая концепция разработана в рамках психоанализа и неофрейдизма (З. Фрейд, К. Юнг, Э. Фромм, А. Адлер, Г. Маркузе, В. Франкл, Ж. Лакан, К. Хорни, Э. Берн, С. Гроф), ведущие идеи которых направлены в скрытые, глубинные пласты человеческой психики, которыми определяется природа человека. Психоанализ пытается выявить внутренние структуры человеческого бытия, показать процессы, происходящие в подсознании и расшифровать символический язык бессознательного.

Новой постановкой многих антропологических проблем отмечаются феноменология, герменевтика, семиотика (Ф. Бретани, Э. Гуссерль, М. Менто-Понти, Л. Витгенштейн, В. Куайн, Ф. Шлейермахер, В. Дильтей, П. Рикер, Х.-Г. Гадамер, У. Эко), структурализм (К. Леви-Стросс, Л. Леви-Брюль, Р. Барт, М. Фуко, Ж. Лакан, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Бодрийар, Ж. Делез, Ж. Деррида, Ж. Батай, М. Бланшо). Задачей феноменологической антропологии становится попытка очертить предельные характеристики, изначальные основы человеческого существования. Для толкования фундаментальных структур бытия человека, которое понимается как бытие-в-мире, привлекаются понятия «жизненный мир» (Э. Гуссерль) и «когнитивный стиль» (А. Шюц). Подчеркивается неразрывность и, в то же время, взаимоотрицание сознания и предметного мира. Впрочем, предметное бытие приобретает смысл благодаря отнесенности к сознанию – «Бытие есть коррелятом интерпретаций бытия» (М. Хайдеггер).

С позиций герменевтической антропологии понятие сочувствия, события, понимания, интерпретации осмысливаются как универсальный способ постижения мира человеком, а также как определенный способ бытия, бытия «здесь-теперь» (Х. Гадамер). Интерпретация понимается как прояснение уже заданного экзистенциального содержания, воспроизведения смысла (М. Хайдеггер). С одной стороны, за конфликтом интерпретаций кроется различие способов экзистенций. С другой стороны, текст способен проектироваться за пределы и «порождать» мир (П. Рикер). Исходя из этого, предлагается учитывать все способы интерпретации, очерчивая сферы применения различных герменевтических систем.

В рамках структурной антропологии (К. Леви-Стросс, Л. Леви-Брюдь, Э. Дюркгейм, Б. Малиновский) исследуется соотношение социальных и языковых структур в процессе развития мышления на разных ступенях этногенеза, структуры бессознательного (Ж. Лакан), эпистемы (М. Фуко), познавательные практики (Р. Барт). Структурная антропология стремится изучать феномен человека, анализируя особенности системной упорядоченности ее бытия. Теоретической основой структурной антропологии является нацеленность на определенные стойкие внеисторические инварианты человеческого мировосприятия, на ментальные структуры, которыми определяется человеческая жизнедеятельность, а также на идею интеграции чувственного и рационального в человеке.

В семиотике (Ч. Пирс, Ф. де Соссюр, Р. Якобсон, Р. Барт, У. Эко) культура и человеческое поведение рассматриваются как знаковые системы. Семиотические методы используются в структурной поэтике, где исследуются знак, символ, высказывания, текст (М. Бахтин, Ю. Лотман, К. Мелетинский, Вяч. Иванов). Семиотический подход используется также в психологии и педагогике (Ж. Пиаже, Л. Выготский). Особый интерес представляет изучение переменных состояний сознания (В. Налимов, Д. Спивак).

В целом следует отметить, что методологические подходы, разработанные в контексте постмодернизма (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Батай, Ж. Лакан, Ж. Бодрийяр, Э. Левинас, Ж. Деррида, М. Бланшо), имеют большую эвристическую ценность. Ведь в постмодернистской антропологии происходит детериторизация и демаргинализация социокультурного пространства, децентрализация социальных субъектов, используются типологические представления, происходит выход из лингвистической плоскости в сферу событийности и телесности.

Таким образом, динамика современных социокультурных и познавательных процессов при обращении к таким объектам как человек, предусматривает привлечение методологических возможностей культурологического знания с позиций междисциплинарного, а также комплексного подхода для изучения культуры как особой модальности человеческого бытия. Именно поэтому культурология как междисциплинарная, интегративная научная сфера знаний может быть представлена среди антропологических учений в современной гуманитаристике с собственной междисциплинарной матрицей. В ее основе проблемы человека могут быть поставлены в измерениях духовно-нравственного становления, с позиций выявления ценностно-смысловых содержаний социальной жизни и как субъекту истории и культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология исследований культуры. – М., СПб. : Издво Санкт-Петербургского ун-та, 2006. – 719 с.
2. Антология культурологической мысли / авт.-сост. С. П. Мамонтов, А. С. Мамонтов: РАО Университет. – М. : [б. в.], 1996. – 352 с.
3. Белик А. А. Культурология. Антропологические теории культур. /А. А. Белик. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т., 1999. – 241 с.
4. Головко Б. А. Філософська антропологія: навч. посібник / Б. А. Головко. – К. : ІЗМН, 1997. – 240 с.
5. Гуревич П. С. Философия культуры : учеб. пособие. / П. С. Гуревич. – М. : Аспект-Пресс, 1995. – 288 с.
6. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1996. – 416 с.
7. Розин В. М. Культурология: Учебник. – 2-е изд., перераб. и доп. / В. М. Розин. – М. : Гардарики, 2003. – 462 с.

Олюнина И. В.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ НА БЕЛОРУССКОМ ПОЛЕСЬЕ В РАБОТАХ ПОЛЬСКИХ ЭТНОЛОГОВ 1920-Х ГГ.

Собранный на Белорусском Полесье фактический материал по традиционной социальной культуре стал

основой второго раздела монографии К. Мошиньского «Восточное Полесье», изданной в Варшаве 1928 г., в которой была впервые сделана попытка сравнительного комплексного анализа традиционной культуры Полесья с материалами других регионов Беларуси. В 1928 году вышла монография Ч. Петкевича «Речицкое Полесье. Материальная культура». Эти работы взаимодополняют друг друга, однако не все аспекты народной культуры Полесья в них освещены достаточно полно. В изложении материала в «Восточном Полесье» К. Мошиньский был верен выработанному им поэтапному подходу в процессе обобщения сведений по традиционной социальной культуре Белорусского Полесья в сочетании с параллельным сравнительным анализом по другим регионам Беларуси, что можно считать первой попыткой оформления накопленного фактического материала по комплексу культуры Белорусского Полесья на высоком аналитическом уровне.

Вторая часть «Восточного Полесья» посвящена социальной и духовной культуре. Во втором разделе книги «Обычаи и обряды» исследователь подробно рассматривал родинные, свадебные, погребальные и поминальные обряды, а также календарные обычаи, материалы о товарищеских, родственных и гендерных взаимоотношениях, о воспитании и взаимопомощи. К. Мошиньский отмечал глубокие исторические истоки обрядов, обогащение их новыми элементами. Более поздние напластования, по мнению ученого, придали полесской обрядности особый колорит. К. Мошиньский обратил особое внимание на комплекс норм, наказов, запретов и примет.

Исследуя родинные и крестинные обряды, К. Мошиньский отмечал в Мозырьском и Кобринском поветах центральную роль «бабки-повитухи», которая пользовалась большим уважением в обществе. Ученый особенно подчеркивал их социальный престиж: регулярными на Белорусском Полесье были приглашения повитух в гости, одаривание их подарками и алкоголем. К. Мошиньский отмечал целый ряд запретов, связанный с отсутствием на крестинах молодежи, а также людей с плохой репутацией.

Во время таких массовых обрядов, как свадебные, К. Мошиньский отмечал роль социальных запретов, направленных на то, чтобы пресечь причинение любого вреда молодой паре. Так, невеста («княгиня»), собираясь в дорогу, должна была взять с собой сушеные груши и бросать их на каждую встречную дорогу или тропинку во избежание «всякого сглаза, чтобы были чистые молодые» [1, с. 182]. К. Мошиньский отмечал локальные особенности свадебного обряда, свидетельствовашие о его богатстве и красочности. Так, например, здесь для детей выпекались специальные баранки – «дремушки» в палец длиной, чтобы «дети хорошо спали, а молодая не была сонной во время свадьбы» [1, с. 185]. Также К. Мошиньский отмечал, что в Дорошевичах отсутствовал обряд «агледзин» сорочки молодой, его заменяли угощением гостей красной сладкой наливкой. А в Речицком повете, по свидетельству Ч. Петкевича, в таком случае отец молодого выставлял весь мед, который имелся в доме, и угощал в первую очередь всю родню невесты [1, с. 188–192].

Особую роль, по мнению К. Мошиньского, играла в свадебном обряде дружина жениха («беседа», «бояре»). Количество человек в ней обязательно должно было быть непарным (обычно от 17 до 29 человек). В нее входили сваты (старшим сватом обычно был крестный отец жениха), свахи (тетки, сестры, они же «коровайницы»), дружки (приветствовались женатые, а в качестве «маршалков» неженатые мужчины), музыканты. Общение молодежи происходило на многочисленных «вечорках», во время совместных колядок, игр и забав. К. Мошиньский записал в Дьяковичах следующие игры: «Ящер», «Олей», «Подушечка», «Ладошки», «Шла» и «Опанас», сопровождающиеся весельем, переодеванием, музыкой и танцами. Для общения молодежи, как отмечал К. Мошиньский, было немало случаев во время календарного цикла: «гуканне вясны», пасхальные празднования, день св. Юрия, русальная неделя, забавы на Купалье, зажинки и дожинки, колядная неделя [1, с. 217–227].

Дружина невесты также состояла из нечетного количества ее членов, куда входили свахи (старшая – крестная мать невесты), братья, подружки, родные. Перед домом молодой ее дружина, отстаивая ворота, пела: «Не наступай, Литва! Бо будзе з нами битва. Скиньмо да рубацимо да Манечки не давацимо!» [1, с. 186]. В обряде посада брат невесты хватал ее за волосы, держа в руке нож, а подружки пели: «Не брат, не брат – татарин!». К. Мошиньский неоднократно подчеркивал важность благословления молодых родителями и социальную связь с предками. В случае если кто-либо из молодых являлся сиротой, он должен был отправиться на кладбище и сказать: «Прошу я Вашего благословления; поблагословите меня с того света» [1, с. 183]. Благословление молодых – один из центральных сюжетов свадебного обряда, он повторяется несколько раз, в различных вариантах. Соблюдая семейную и социальную иерархию, в Белорусском Полесье рассаживали за столом хозяев, родственников и гостей, делили свадебный каравай, одаривали подарками. На различных этапах свадебного обряда К. Мошиньский подчеркивал важность присутствия соседей и односельчан: во время приготовления каравая, в момент окончания его приготовления, когда хозяин перед всеми собравшимися просил благословения свадьбы и каравая у Бога, во время многочисленных переездов и т. д. Гости играют охранную роль: идя перед молодыми они кричат: «Вороги, вороги! Не переходите ж дороги!» [1, с. 185–186].

К. Мошиньский составил таблицу родственных отношений. Ближайших родственников называли «родней», «родиной», «семьей». Детей и родителей именовали «моцно кровными». Все остальные родственники назывались «род». Кровные – это прадеды, деды, родители, дети, внуки и правнуки, а также братья и сестры (родные и двоюродные) и их дети. Родственниками по браку считались муж и жена («гаспадар» и «хазяйка), вместе – «дружба». Родственниками по церковному обряду считались крестные и посаженные родители, кумовья. К. Мошиньский писал, что строго возбранялись любовные отношения между кумом и кумой. Ребенка незамужней девушки называли на Полесье «самосеем», «убледком», «барканом» (у Ч. Петкевича на Речицком Полесье – «байстрюк»); приемных детей – «годованиками» [1, с. 229–231].

Особое внимание К. Мошиньский обращал на правовые обряды и обычаи, которые часто носили характер, предостерегающий от всякого рода опасностей: не брать невесты из дома, в который отдали или отдают одну из

своих дочерей; не связывать себя узами брака с детьми крестных родителей. Церковный брак не давал полного права на совместную жизнь, она наступала через неделю или две после свадебного обряд. При разрешении имущественных споров считалось, что доля отдельного человека являлась частью доли рода, была от нее неотделима. Что касается общинных обрядов, то здесь К. Мошиньский фиксировал лишь воспоминания о толоке. Сохранялись обычаи совместной закладки новой хаты и новоселье («улазины») [1, с. 228–231]. При описании погребального обряда К. Мошиньский также отмечал взаимопомощь односельчан родственникам умершего: так, например, обмывать покойного и готовить для него гроб могли только те, кто не имел с ним кровного родства.

К. Мошиньский считал, что его работы следует рассматривать в комплексе с исследованиями Ч. Петкевича, т. к. накопление учеными фактического материала по социальной культуре происходило параллельно и в тесной связи со сбором информации по духовной культуре. Так, в монографии «Духовная культура Речицкого Полесья» Ч. Петкевич изложил свод неписаных законов сельской этики, в частности, он писал о том, что полешуки не считают необходимым обращать внимание на то, что не имеет практического применения. Очень сильно общественное мнение, которое жестко осуждает всякого, кто идет против установленных принципов. Ч. Петкевич обратил внимание, на экспрессивность полесских женщин, их наблюдательность [2, с. 527–528].

«На людях» ярче проявлялись и личностные качества человека, его достоинства и недостатки. Ярмарка предоставляла человеку (коллективу) возможность своеобразной самопрезентации, она являлась своеобразной «контактной зоной» между городом и деревней [3, с. 35]. Пребывание на ярмарках, по свидетельству Ч. Петкевича, помогало поддерживать уже существующие социальные контакты и заводить новые. Полешуки ценили ярмарки как возможность участия в различных социальных мини-сообществах, которые возникали стихийно в большом количестве: в различных местах образовывались группы людей, объединенных каким-либо насущным интересом – продажей, спором, дракой, сплетней или новостями. Ярмарки пользовались популярностью и потому, что там существовала возможность получения новой информации. Ежедневную функцию такого рода выполняла корчма.

Многофункциональность корчмы Ч. Петкевич объясняет тем, что в ней «концентрировалась вся жизнь округи» [2, с. 638]. Сюда приходили не только встретиться с соседями, занять деньги, решить спор, заключить соглашение, узнать новости, оформить сделку – но и пообщаться, преодолеть плохое настроение. В дни, когда в корчме устраивались забавы и игры, приходило много пожилых. Женщины часто покупали в корчме бутылку, чтобы сходить в отведки к соседке, которая недавно родила ребенка [2, с. 639].

Ч. Петкевич точно охарактеризовал отношение различных социальных групп к деньгам и формам взаимопомощи. По свидетельству ученого, полешуки крайне редко, только при большой необходимости прибегали к одалживанию денег. Это объяснялось отчасти тем, что приходилось отрабатывать, а отчасти и необходимостью поручительства. В этом случае необходимо было иметь хорошую репутацию среди соседей. Богатых людей, отмечая их авторитет среди односельчан, принято было называть «дзедами» [2, с. 641].

Свои выводы о взаимодействии разных социальных групп в деревне, об отсутствии взаимопомощи между бедными и богатыми Ч. Петкевич подтверждал ссылкой на материалы М. Федеровского, который также фиксировал такие факты на Белорусском Полесье. Ч. Петкевич указывал на то, что даже зерно и крупы богатые люди одалживали в соответствии с социальной иерархией: равному себе – практически без процентов, а беднякам – мерку с горкой и условием отработки одного или двух дней [2, с. 643].

Отмечал автор и склонность некоторых полешуков к мелкому вранью. Случаи невозврата взятого взаймы орудия труда, продуктов или домашней утвари не рассматривались как серьезный проступок. Поэтому Ч. Петкевич справедливо отмечал, что одалживали и возвращали одолженное полешуки весьма неохотно. Полешуки относились к пропаже как к дару для нашедшего и поучению для потерявшего. Однако в случае утери в нетрезвом состоянии какого-либо личного имущества нашедший обычно возвращал его хозяину. Голодного, взявшего продукты для пропитания, также никто не обвинял. Преступлением считалось похищение коня, пчёл, кража с целью дальнейшей продажи для собственной выгоды и обогащения [2, с. 650].

Не вызывали осуждения в полесском обществе выпившие люди, их только подзадоривали, шутили с ними. Выпить для поддержания компании в корчме, на ярмарке, на празднике после коллективной работы, толоки, в гостях, считалось обязательным участием в товарищеских отношениях. Пьяницами считали тех, кто пропивал все и доводил себя до горячки. Такого человека старались пожалеть, а не осуждать. Однако доверия в обществе пьющий человек не вызывал, на суде как свидетель выступать не мог. В указанный период в Белорусском Полесье сохранялись обычаи нанимать общественного пастуха и нести по очереди сторожевую повинность с целью присмотра за общественным порядком и предотвращения стихийных бедствий [4, с. 246]. Эти общественные обязанности пастуха или ночного сторожа пьющим людям выполнять также не позволялось [2, с. 660].

Таким образом, в полесском обществе кража не была преступлением, а воровство в случае крайней нужды или голода даже считалась формой взаимопомощи. Пьянство не осуждалось, однако никаких серьезных дел с пьяницами вести было не принято, общественных функций сторожа или пастуха им не доверяли. Обманутому, как правило, не сочувствовали, а обманщика не осуждали. Месть – поджог, убийство или причинение вреда домашним животным – по свидетельству Ч. Петкевича, были редким явлением. Мщение не осуждалось только в случае компенсации потерпевшему. В случае серьезной провинности полешук отбывал несколько дней местного ареста, в государственной тюрьме он никогда не бывал [2, с. 662].

К. Мошиньский и Ч. Петкевич стали первыми польскими этнологами, в работах которых специфика традиционной социальной культуры Белорусского Полесья освещена наиболее детально. Исследуя семью как социальный институт, польские этнологи справедливо

отмечали, что от других институтов жизнедеятельности белорусского этноса семья отличается большей устойчивостью своей структуры, традиций и этнических особенностей. К. Мошиньский подчеркивал глубокие исторические корни семейной обрядности полешуков, а также ее новые черты, напластования новых поколений, которые обогатили и украсили полесские обычаи и обряды. В Белорусском Полесье К. Мошиньский зафиксировал более прочное, чем у соседей, сохранение древних по происхождению этапов свадебного обряда (посад невесты, жениха и др.), которые ярко символизировали переход молодых людей из одного социального статуса в другой, в новую возрастную группу с новыми ролями и задачами.

По свидетельству Ч. Петкевича и К. Мошиньского, особую роль в социальных отношениях на Белорусском Полесье играли такие формы общественного сознания как народная мораль и обычное право. При этом народная мораль была своеобразным неофициальным регулятором поведения людей во всех сферах жизни, одной из основных форм проявления социальной культуры народа. Под обычным правом польские этнологи понимали комплекс исторически выработанных и принятых обществом неписаных норм, правил поведения и взаимоотношений людей в разных областях социальной жизни людей, в частности в земельных, наследственных и семейных отношениях. Кроме того, польские этнологи фиксировали отношения взаимопомощи на Белорусском Полесье, справедливо отмечая, что в меньшей степени подвергались трансформациям обряды, связанные со строительством дома и новосельем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Moszyński, K. Polesie Wschodnie. Materjały etnograficzne z wschodniej części b. powiatu mozyrskiego oraz z powiatu rzeczyckiego / K. Moszyński. – Warszawa : Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego, 1928. – 328 s.

2. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 672 с.

3. Лобач, У. А. Кірмаш у традыцыйных уяўленнях і фальклоры беларусаў / У. А. Лобач // Беларускі гістарычны часопіс. – № 6. – Ін-т гісторыі Нац. акад. навук Беларусі, Бел. дзярж. ун-т, Бел. т-ва «Веды», 2008. – С. 33–36.

4. Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем / Гурко А. Вл. [и др.]; редколл. : А. Вл. Гурко, И. В. Чаквин, Г. И. Касперович: Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы. – Минск : Беларус. навука, 2010. – 466 с.

Пациенко С. А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА МАГНАТОВ ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА ЛИТОВСКОГО. СУСЩНОСТЬ И СПЕЦИФИКА

В условиях усиления интегративных взаимодействий между разнообразными культурными конфигурациями и создания единого мирового культурного пространства наблюдается тенденция к сохранению специфичных, оригинальных черт локальных социокультурных систем. Обращение к аутентичным слоям национальных культур, историко-культурная рефлексия содействуют более глубокому осознанию и сохранению национальной идентичности.

Современная социокультурная ситуация характеризуется устойчивым интересом общества Беларуси к историко-культурному наследию магнатских родов. Активизация интереса и обращение к духовной культуре элитарной части общества демонстрирует качественно новый уровень национального сознания белорусов. На данном историческом этапе происходит активное возвращение культуры аристократии Великого Княжества Литовского в современное социокультурное пространство Беларуси.

Духовная культура магнатов представляла собой структурированную систему знаний, норм, обычаев, образцов, представлений, традиций, ценностных ориентаций, мировоззренческих установок, а также специфический способ мировосприятия, свойственный представителям аристократических кругов Великого Княжества Литовского. Духовная культура, процессы и способы создания, сохранения и передачи ее образцов играли значительную роль в жизни представителей магнатского сообщества. Духовная культура выступала специфическим средством познания, формировала целостную картину мира, являлась механизмом осуществления процессов преемственности, передачи материальных и трансляции духовных ценностей, социального опыта между поколениями магнатов. Увеличение объемов информации, которая по сути своей была элитарной и в течение столетий накапливалась в архивах и библиотеках частновладельческих резиденций, содействовало обогащению и сохранению духовной культуры магнатов. Трансмиссия образцов и элементов духовной культуры в культуру новых поколений аристократов способствовала их самоидентификации как членов элитарного сообщества.

Название «магнат» (от лац. magnatus – богатый, значительный человек) закрепилось за наиболее благородными представителями феодальной элиты Великого Княжества Литовского во второй половине XVI в. В группу магнатов входили паны радные и княжичи. Паны радные являлись потомками знатных и зажиточных бояр, княжичи – потомками удельных князей, которые владели многочисленными поместьями. Это были крупные духовные и светские землевладельцы, занимавшие высшие должности в государственном управленческом аппарате. Среди наиболее известных магнатских родов были Гаштольды, Глебовичи, Ильиничи, Кишки, Огинские, Пацы, Радзивиллы, Сапеги, Хрептовичи и др.

Основополагающим элементом мироустройства в восприятии магнатов выступали их представления о происхождении, а именно – личная значимость как члена рода. Принадлежность к знатному роду была обязательным условием вхождения в группу магнатов и определяла одно из фундаментальных вопросов человеческого бытия: какое место в мире занимает человек.

Иерархичность феодального общества актуализировала наличие доказательств высокого социального происхождения. Родословная, как самая значимая фамильная ценность, фиксировалась в документах, изображениях генеалогических деревьев, портретах предков и др. Авторитет и почет среди других представителей сословия соответствовал знатности рода.

В среде магнатов происхождение рассматривалось с двух позиций: древности и знатности. В первом случае

важна была давность (многолетие) существования рода, во втором – значительность и высота положения его членов. Взаимодополняемость характеристик «древность – знатность» О. Шпенглер сформулировал следующим образом: «Древний род означает не просто длинный ряд предков (деды есть у каждого из нас), но таких предков, которые в течение всей последовательности поколений существовали на вершинах истории…» [5, с. 354].

Представления магнатов о своем месте в структуре мироустройства формировались в процессе инкультурации. Присоединение к традициям рода начиналось на первых этапах становления личности, когда в сознании молодых аристократов закреплялось понимание могущественности рода, авторитета предков, чести, будущего назначения в службе Отечеству и т. д. Например, в своем дневнике Михал Казимир Радзивилл желал 11-летним сыновьям Каролю и Янушу «…чтобы здоровые прежде Богу, а потом Отчизне верные, учтиво и долго служили и долг свой значится народ Радзивилловский, так же, как предки наши, возвеличивали» [4, с. 175].

Характерные черты духовной культуры определялись особым типом самоидентичности магнатов как членов элитарной группы. Самоинтерпретация в контексте древности и знаменитости рода формировала соответствующую картину мира, основанную на базе фамильных ценностей и традиций. Осознание собственной свободы, идея выполнения общественного долга, следование постулатам морально-этического кодекса чести, почитание культа оружия, щедрость как аристократическая добродетель составляли основные ценностно-смысловые установки магнатов.

Восприятие магнатами времени имело линейный характер. Время рассматривалось как время истории рода. Как отметил А. Гуревич, «утверждение престижа семьи посредством апелляции к давности ее происхождения раскрывает отношение к времени господствующего класса: могущественный, знатный, влиятельный человек в средние века – это человек, за плечами которого стоят многие поколения, в котором как бы сгустилось родовое время – оно же и время истории» [2, с. 97].

Магнаты рассматривали современность как период между существованием предков и потомков. Корреляция «прошлое – настоящее – будущее» соответствовала триаде «отцы – мы – дети». Осознание себя элементом родовой истории, который одновременно связывает прошлое и будущее, выразительно прочитывается в магнатских тестаментах: «…пусть буду похоронен рядом с костями милых родителей моих, в склепе наследного поместья моего, в Ошмяне…а это [чтобы соблюл] мой собственный потомок, сын Владислав» и дальше «в поместье моем наследном, чтобы потомок мой… над телами отцов моих костел каменный обязательно поставил и склеп или часовню приличную для тел наших при нем же построил …» [3, с. 200].

Линейность восприятия времени вызывала обостренное чувство ответственности за свои поступки и действия не только перед современниками. Магнат, находясь в едином культурном поле рода, одинаково остерегался опозорить память отцов и обесславить будущее детей. Высокая степень осознанности своего морального долга выполняла регулятивную функцию в аристократическом обществе.

Каждый магнат стремился оставить после себя след в истории, что актуализировало поиски возможных вариантов реализации этой потребности: от написания дневников и мемуаров до возведения надгробий. Во всех случаях цель была одна: увековечить свою личность в памяти потомков. Мемориальность, как специфическая черта мировоззрения магнатов, позволяет объяснить большую значимость, придаваемую похоронной традиции в окружении магнатов. В похоронном ритуале в концентрированном виде воплотились ценностные ориентации представителей магнатского меньшинства.

Мемориальность предусматривала сохранение точного физического обличия умершего, что реализовалось путем создания надгробного портрета (живописного либо скульптурного изображения покойника). Знаковость портрета доходила до документальности, чему способствовали такие неживописные элементы, как надписи, геральдические символы и другие атрибуты. Они содержали биографические сведения, сообщали о должностях, титулах, званиях, наградах портретируемого, о сделанных им фундациях и др.

Отдельное место в ритуале похорон занимало место «вечного покоя». Как правило, тела магнатов не хоронили в земле, а отвозили в храмовый или родовой склеп. В отличие от остальных членов общества знатные покойники не уходили в небытие, а продолжали свое существование как знак древности и могущества рода. Наличие фамильного некрополя давало аристократу ощущение силы: все члены одной семьи – и живые и умершие – находились вместе, в одном пространстве, и что особенно важно – в одном времени. Возможность такого «контакта» не разрывала связи времен. До наших дней в Несвижском костеле Божьего Тела сохранилась крипта-мавзолей, где находятся саркофаги и захоронения представителей рода Радзивиллов.

История в среде магнатов была одной из самых больших ценностей, потому что в ней находили подтверждение своей значимости. Представления магнатов об истории включали воспоминания о знаменитых предках и знаменательных событиях. Стремление иметь богатую историю рода иногда приводило к сознательной фальсификации документов либо созданию мифических первопредков. Например, представители известного рода Сапег делали попытки возвысить свое происхождение. В XVII–XVIII вв. были составлены родословные, в которых утверждалось про княжеское происхождение рода от Гедимина. Позже выяснилось, что род происходит от Семена Сапиги (Сапеги) – великокняжеского писаря из полоцких бояр [1].

Поиски своего места в истории актуализировались в принятии магнатами идеологии сарматизма. Эту специфическую мировоззренческую концепцию магнатерия Великого Княжества Литовского восприняла от союзного по Речи Посполитой Королевства Польского. В основе сарматизма лежал сословный миф о происхождении людей высшего сословия от сарматов – воинственных племен Северного Причерноморья, которые в первые столетия нашего времени захватили территорию некоторых славянских стран (в том числе и Великого Княжества Литовского). Представители низших сословий рассматривались как потомки покоренного сарматами местного населения.

Сарматская легенда была охотно принята по той причине, что, во-первых, обосновывала давнее происхождение магнатов, во-вторых, подчеркивала благородство этого происхождения, в-третьих, указывала место магнатов Великого Княжества Литовского в истории европейской аристократии.

Мировоззрение магнатов характеризовалось стремлением не только управлять историей, но обладать ей, что проявилось в создании в частновладельческих резиденциях архивов и собраний древностей. В магнатских архивах хранились исторические документы: привилегии на должности и пожалование поместий; документы хозяйственного и административного управления; бумаги, которые содержали генеалогическую информацию, переписку высокопоставленных особ; инвентари, грамоты, финансовые документы, акты и т. д. Самый большой архив, который находился в частновладельческом замке, был в Несвиже.

Магнатам было свойственно стремление выделиться из общей шляхетской массы высшего сословия. Их объединяло знатное происхождение, высокое государственное положение, значительные финансовые возможности и т. д. В соответствии с внутрисословными интересами заключались браки, создавались политические союзы. С надлежащим уважением магнаты относились к членам своего сообщества. В эпистолярном произведении «Отзвук сладкозвучной мелодии живущего в бессмертной славе герба Лебедь, светлейшего Криштофа Станислава Завиши, Минского воеводы» автор, который стремился сохранить для потомков историю своего рода, писал: «Есть много еще и доселе Завишей как в Короне, так и на Подляшье и Жмуди, но другого Дома, другого Герба, родства с которыми я не знаю; однако признаю их высокородство и значительное, такое же как и нашего Дома происхождение и генеалогию; призываю, чтобы их Дом был им мил ради памяти (не ради напрасного восхваления)…» [6, с. 19].

Таким образом, культура магнатов, как элитарной части привилегированного сословия, представляла собой специфическое образование в культуре Великого Княжества Литовского. Характерными чертами духовной культуры магнатов являлись светскость (как оппозиция религиозному мировоззрению), публичность (придание событиям частной жизни характера публичных акций), демонстративность (культуротворческая деятельность с целью прославления себя и своего рода), мемориальность (восприятие истории как ценности, стремление сохранить память о себе), высокая степень моральной ответственности (осознание личной ответственности за выполнение общественного долга). Главное предназначение духовной культуры магнатов заключалось в создании, восприятии, интерпретации, сохранении и трансляции духовных образцов и ценностей разными поколениями крупных светских землевладельцев благородного происхождения.

ЛИТЕРАТУРА

1 Вялікае княства Літоўскае: Энцыклапедыя. У 2 т. Т. 2 : Кадэцкі корпус – Яцкевіч / Рэдкал. : Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) і інш.; Маст. З. Э. Герасімовіч. – Мінск : БелЭн, 2006. – 792 с.

2 Гуревич, А. Я. Избранные труды: В 4-х т. / А. Я. Гуревич; редкол. Л. В. Скворцов [и др.]. – М. – Спб. : Унтверситетская книга, 1999. – Т.2: Средневековый мир. – 1999. – 560 с.

3 Дарагастайскі, К. М. Гіпіка, альбо Кніга пра коней / К. М. Дарагастайскі; уклад. С. А. Ішчанка, В. Л. Дубоўскі. – Мінск : Юніпак, 2007. – 209 с.

4 Дыярыюш князя Міхала Казіміра Радзівіла, ваяводы Віленскага Гетмана Вялікага ВКЛ // Спадчына. – 1995. – № 6. – С. 170–199.

5 Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер; пер. и прим. И. И. Маханькова. – М. : Мысль, 1998. – 538 с.

6 Odgios Siodko-brzmi№cey Melodyi w nieњmiertelney Siawie uyj№cego Herbownego Iabkcia, Jaњnie Wielmoųnego J. P. Krzysztofa Stanisiawa Zawiszy, Wojewody Micskiego. – Warszawa, 1728. – 210 s.

Свешникова Е. Е.
(Российская Федерация, г. Москва)
Спирина М. Ю.
(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)
Ханенко М. Е.
(Российская Федерация, г. Орёл)

СОЦИАЛЬНО – ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Мировой культурный текст сегодня претерпевает постоянные изменения. Его эволюция в глобализационном контексте характеризуется нарушением главного механизма существования культуры – преемственности, возвратом к дорациональному, мифологическому сознанию, так называемым «инициационным голодом», появлением компьютерного рационализма, ведущего к потере человеком способности духовного восприятия мира, снижению его интуитивных возможностей, гомогенизацией общества, антропологическим кризисом, т. д.

Вместе с тем, человечество сохраняет источник сохранения человека и человеческой культуры в широком смысле слова – традиционную культуру. Она, по мнению немногочисленных исследователей, содержит в себе народную экономическую культуру, народную экологическую культуру, народное правосознание, народную художественную культуру и др.

ЮНЕСКО в своих документах подчёркивает усиление роли вузов в понимании, интерпретации, сохранении, развитии и распространении национальных, региональных, международных и исторических культур в условиях плюрализма, укреплении этических и духовных ценностей, развитии личности студентов наряду с подготовкой к профессиональной жизни [4, с. 41–48]. Современная экономика становится более наукоёмкой, а выпускники высших учебных заведений воспринимаются как «думающая рабочая сила». Обществу, государству, экономике, науке, технике, искусству требуется сегодня всесторонне образованный, гармонически развитый специалист, умеющий грамотно выполнять определенные профессиональные функции, видящий перспективу, творчески относящийся к своей деятельности, жизни, обладающий высоким духовным потенциалом. Такая личность предстает как носитель этнической культуры, преобразующий мир на основе его познания, пе-

реживания и отношения к нему с обязательной ответственностью за его судьбу и свои действия. Воспитать личность, значит сформировать в ней качества национального достоинства. Воспроизводство национально-патриотической личности опирается на включение такого самобытного феномена отечественной и мировой культуры, как традиционное искусство, фольклор во всех его видах и формах в образовательную систему.

Развитие процесса интернационализации образования не препятствует стремлению к утверждению национальных идеалов, интересов. «Школа должна служить своему народу и государству и потому должна быть национальной и патриотической», – писал известный русский историк образования И. П. Корнилов [7, с. 21]. Новые евразийские государства, появившиеся после распада СССР, сохранили традиционную культуру, включающую народную педагогику. Эту педагогику изучает этнопедагогическая наука, объектом которой выступают древнейшие гуманитарные технологии, выработанные человечеством. Каждый народ не только хранит исторически сложившиеся воспитательные традиции и особенности, но и стремится перенести их в будущее, чтобы не утратить национального лица и самобытности.

Сохранение традиций и особенностей в той или иной культуре способствует формированию у молодого поколения здорового социального поведения в условиях многонационального общества. Новый тип экономики вызывает изменение требований, предъявляемых к выпускникам вузов. Их должно характеризовать наличие «системно организованных интеллектуальных, коммуникативных, рефлексивных, моральных начал, позволяющих успешно организовать деятельность в широком социальном, экономическом, культурном контекстах» [1, с. 40].

Следует обратить особое внимание на то, что современное состояние российского общества требует возвращения к осознанию важнейшего концепта русской культуры – РОДИНА, РОДНАЯ ЗЕМЛЯ. Если бы лет 40 назад ученика общеобразовательной школы Советского Союза попросили раскрыть содержание понятия «Родина», то получили бы оптимистичные объяснения, основанные на примерах героического прошлого и проектах футуристически-прекрасного будущего, с описаниями красот и достижений необъятной и могучей Родины. Информативное поле, в котором обитает сегодняшнее молодое поколение, не способствует формированию подобных позитивных составляющих этого понятия. Информационные потоки, формирующие нынешнюю повседневность, «вымыли» из сознания современников этические и эстетические представления, созданные в прошлом, национальный этический и эстетический идеалы.

Духовная, ценностная составляющая концепта «Родина» была представлена и в статье отца Сергия Булгакова «На Родине», опубликованной в 1938 г. Он писал: «Родина есть священная тайна каждого человека, так же как и его рождение». Высказывания М. М. Пришвина и С. Н. Булгакова о Родине, с одной стороны, можно рассматривать, как закономерное развитие представлений интеллигенции, ориентированной на традиционную культуру; с другой стороны, такие представления есть результат национального самосознания. Нельзя не согласиться с Булгаковым, что «этот комплекс для каждого человека также равноценен, ибо он связан с его индивидуальностью. И как нельзя восхотеть изменить свою индивидуальность, так и своих предков и свою родину. Нужно особое проникновение, и, может быть, наиболее трудное и глубокое, чтобы познать самого себя в своей природной индивидуальности, уметь полюбить свое, род и родину, постигнуть в ней самого себя, узнать в ней свой образ Божий».

В современных условиях в полиэтническом мире педагогика может эффективно функционировать преимущественно только в качестве этнопедагогики, по сути своей являющейся, с одной стороны, педагогикой национального возрождения, с другой, – педагогикой гармонизации межнациональных отношений. Этнопедагогика даёт возможность воспользоваться многими своими исследованиями для формирования инновационных гуманитарных технологий. Традиционные технологии могут служить инновационным методом повышения качества профессионального образования: гуманитарного, художественного, технического.

Г. Н. Волков определил этнопедагогику как науку, изучающую особенности национального характера, сложившиеся под влиянием исторических условий, сохранившиеся благодаря национальной системе воспитания, и претерпевающую эволюцию вместе с условиями жизни и развитием педагогической культуры народа. «Этнопедагогика изучает процесс социального взаимодействия и общественно-народного воздействия, в ходе которого воспитывается, развивается личность, усваивающая социальные нормы, ценности, опыт, собирает и систематизирует народные знания о воспитании и обучении детей, народную мудрость, отражённую в религиозных учениях, сказках, сказаниях, былинах, притчах, песнях, загадках, пословицах, играх, игрушках и прочем, в семейном и общинном укладе жизни, быте, традициях, а также философско-этические, собственно педагогические мысли и воззрения, то есть весь педагогический потенциал, совокупный опыт историко-культурного формирования личности» [3, с. 5].

Этнопедагогика сегодня оценивается как область педагогической науки, имеющая междисциплинарный характер и строящаяся на взаимодействии различных гуманитарных наук: педагогики, этнологии (этнографии), теории коммуникации, конфликтологии, т. д. Этнопедагогическая деятельность по характеру, используемым средствам оказывается во многом близка деятельности художественно-творческой, образно-созидательной. Недаром Г. Д. Гачев считал, что этнопедагогическое воздействие лишь в том случае будет эффективным, если не ограничиваться воздействием на уровне разума, логики, но активно использовать образную сторону мировосприятия [6, с. 29]. Применение этнопедагогики представляет неоценимое значение в формировании высокообразованной, интеллигентной личности. К тому же этнопедагогика является базисной характеристикой системы непрерывного образования, подлинного образования через всю жизнь.

Этнопедагогика содержит в себе потенции интегративной образовательной системы: целостное восприятие мира, неразрывность теории и практики, сочетание научных знаний и практических умений и навыков; высокий императив. Особая роль в народной педагогике принадлежит личности Учителя. Модернизация системы образования в странах СНГ – её вхождение в европей-

ское и мировое научно-образовательное пространство при условии сохранения национальных образовательных традиций – предполагает и соответствующую ориентацию на педагога будущего. Одним из центральных компонентов профессиональной культуры такого педагога должна стать его этнопедагогическая компетентность, поскольку всё более возрастает значимость для поликультурного общества этнонациональной составляющей личности, проблем её этнической и гражданской идентичности, культуры межнациональных и межконфессиональных отношений.

Задачи национального образования могут решаться обязательно при наличии соответствующим образом подготовленного педагогического персонала. Подрастающий человек воспитывается только личностью учителя, и никакие учебники, да и дистанционное обучение не могут его заменить. Преподаватель должен быть значим как личность, как представитель народа, как носитель исторического знания и этнокультуры, одновременно являясь выразителем своего времени. А. С. Макаренко считал, что «мастерство воспитателя не является каким-то особым искусством…, но это специальность, которой надо учить, как надо учить врача его мастерству, как надо учить музыканта» [8, с. 260]. В образовательной практике, основанной на применении принципов этнопедагогики, учитель и ученик выступают равноправными факторами процесса обучения и воспитания.

Традиционность народной культуры позволяет разрабатывать инновационные методы обучения и воспитания, применять традиции всей человеческой культуры, придавая им актуальный и многоцелевой характер; использовать опыт прошлого и настоящего, имея целью будущее. Особо в этом следует выделить знания родного языка и умение им оперировать. К. Д. Ушинский называл родной язык «удивительным педагогом». Он подчёркивал, что язык «является величайшим народным наставником, учившим народ тогда, когда не было еще ни книг, ни школ, и продолжающим учить его до конца народной истории <…> Но этот удивительный педагог – родной язык – не только учит многому, но и учит удивительно легко, по какому-то недосягаемо облегчающему методу <…>» [9, с. 558–559]. Великий русский педагог видел и стремился убедить других в том, что «язык есть самая живая, самая обильная и прочная связь, соединяющая отжившие, живущие и будущие поколения народа в одно великое, историческое живое целое. <…> Пока жив язык народный в устах народа, до тех пор жив и народ» [9, с. 557].

Коллективность традиционной культуры даёт возможность сегодняшним учащимся приобрести не только то, что сейчас определяют как умение «работать в команде», корпоративность, но и духовную общность (на уровне как этническом, так и общечеловеческом).

Этническая картина мира отражает представления народа об окружающем мире, включает в себя духовные, материальные, художественные, социальные аспекты. Основным объектом этнической картины мира, её точкой измерения, является человек, предметом выступают представления человека, его знания, творчество, деятельность. Здесь уместно упомянуть трудовую теорию образования и понятие человеческого капитала, включенными сегодня в экономическую науку.

Особость педагогического воздействия при этом тесно связана с личностно-ориентированным обучением. В народной педагогике, отражающей народную мудрость о воспитании, его целью выступает идеальная совершенная, высоконравственная личность. Народный идеал человека, как правило, связан с такими чертами личности, как упорство, терпеливость, настойчивость, трудолюбие, ответственность, терпеливость, человечность, толерантность, самостоятельность, ум, здоровье, любовь к Родине и др. Г. Н. Волков называет его «народным идеалом совершенного человека».

Следует выделить и такую важную составляющую народной педагогики, как бережное отношение к природе и разумное использование её средств. Отсюда может исходить и такая характеристика профессиональной деятельности современных педагогов, как природосообразность, т. е. соответствие не только природе ребенка, но и природе этноса. Народ не может изменить законы природы, и, поселившись в определённых природных условиях, он приспосабливался к ним, в результате чего создавалась культура, идеально подходящая к данной природной среде.

Национальная природа есть не просто географическая или экологическая среда обитания или сырьё и материал для труда, но, по определению Г. Д. Гачева, «Природина народу, «скрижали завета», определённые письмена, которые Народ… рассчитывает в ходе истории, создавая культуру – как плод Труда, в котором реализуется деятельная любовь между народом и природой» [5, с. 7].

А. В. Бакушинский в третьем десятилетии XX века так сформулировал цель образования: «Мы хотим найти путь преодоления механистической культуры, порабощающей ныне человека более, чем когда-либо раньше, – преодоления в формах господства человеческого духа над косной материей и «роком» ее законов. Мы хотим, чтобы новая духовная основа жизни, сохранив все позиции, завоеванные в муках былого пути, вместе с тем вернула человечество к первоистокам жизни, ее ощущения, к той последней простоте и непосредственности, какие являются знаками совершенной мудрости и разрешением бывшей доселе глубокой трагедии в ее конечном очистительном акте» [2, с. 7]. Расширение применения этнопедагогических методов в современной образовательной практике будет способствовать формированию творческой, высоконравственной, профессионально подготовленной личности специалиста будущего для всех государств евразийского пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байденко, В. И. Болонский процесс. Курс лекций. – М. : Логос, 2004. – 208 с. – С. 40.
2. Бакушинский, А. В. Художественное творчество и воспитание. – М. : Книгоиздательство Союза Работников Просвещения «Культура и просвещение», 1922. – 66, [1] с.
3. Волков, Г. Н. Этнопедагогика: Учебник / Г. Н. Волков. – М. : Academia, 2000. – 175 с. – С. 5.
4. Высшее образование в XXI веке. Подходы и практические меры: Всемирная конференция по высшему образованию, ЮНЕСКО. Париж, 5–9 октября 1998 г. – 136 с.; Новая динамика высшего образования и научных исследований для изменения и развития общества. Всемирная конференция по высшему образованию, ЮНЕСКО, Париж, 5–8 июля 2009 года // Высшее образование в России. – 2009 – № 11. – С. 41–48.
5. Гачев, Г. Д. Наука и национальные культуры (гуманитарный комментарий к естествознанию). / Г. Д. Гачев. – Ро-

стов-на-Дону : Изд-во Ростовского университета, 1992. – 318 с. – С. 7.

6. Гачев, Г. Д. Национальные образы мира. Соседи России. Польша, Литва, Эстония. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 384 с. с илл. –С. 29.

7. Корнилов, И. П. Задачи русского просвещения в его прошлом и настоящем. / сб. ст. И. П. Корнилова. – СПб., Тип. А. П. Лопухина, 1902. – 444 с. – С. 21.

8. Макаренко, А. С. О моём опыте / А. С. Макаренко. Педагогические сочинения. В 8-и т.– Т. 4. – М. : Педагогика, 1984. – С. 260.

9. Ушинский, К. Д. Родное слово. – Собрание сочинений. / ред. колл. А. М. Еголин (гл.ред.), Е. Н. Медынский, В. Я. Струминский. – М. – Л. : изд-во Акад педаг. наук РСФСР, 1948. – Т. 2. –1948. – 655 с. – С. 558–559.

Смык К.
(Республика Польша, г. Люблин)

ТРАДИЦИОННЫЕ РИТУАЛЫ САКРАЛИЗАЦИИ В КОГНИТИВНОМ ПОДХОДЕ. НА ОСНОВАНИИ ИЗБРАННЫХ ПРИМЕРОВ ИЗ ПОЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Хаос – это состояние неустойчивости, бездонной пустоты и смешения стихий, в греческой мифологии, например, воплощается в образе божества с таким же именем, которое владеет первичным Вакуумом, то есть неупорядоченным состоянием существующим до демиургического акта сотворения мира[1] – Космоса. *Космос* обозначает как видимую глазом вселенную, так и царящий в ней порядок, организацию в виде сплоченного универсума, прототипически установленного божественными существами *in illo tempore*. Постоянный возврат к этому мифическому моменту творения – с целью пользоваться его силой – стал одним из принципов ритуала, смысл которого определяется, между прочим, в попытке обновления порядка мира. Поэтому в польской традиционной обрядности – равно как и в других культурах – можно найти целый ряд обрядов и обычаев, цель которых – после контролируемого перехода через хаос – возобновить идеальный божественный порядок в жизни человека, сообщества и универсума[2] Субъект этих обрядов – человек – может действовать исключительно в своем человеческом «микромасштабе», поэтому на макрокосмос он влияет лишь посредством жестов, сделанных на элементах микрокосмоса. Примеров сосуществования этих двух «параллельных действительностей» макро- и микрокосмоса, как и формирования порядка в целом мире посредством действия на его элементах (симпатическая магия), приводит обрядность ежегодная (например, внести в крестьянский двор «гаик»[3], обозначает внести весну и жизнь в мир деревни[4]; сыграть смерть и оживление козы в обряде колядования – значит побуждать плодовитость растений, животных и людей[5]; нарядить красивую рождественскую елку – прожить хороший и обильный год[6], и т. п.), семейная (торжественная встреча новобрачных хлебом – это обилие хлеба на всю жизнь[7]; подаренные младенцу предметы влияют на его счастье, удачу в работе, в школе, судьбу его будущей семьи[8]; надлежащее снабжение усопшего предметами, в которых он имел нужду в этой жизни, защищает общество от его возвращения[9] и т. п.) или магические действия (например, предмет подаренный на именины влияет на развитие знакомства).

В данном контексте появляется необходимость **широкого понимания понятия сакральности**, соединяющего сакральность в точно религиозном смысле с антропологической трактовкой – магической, мифической и мифологической, а также дохристианской. Сакральность в традиционной картине мира является ведь первоначально космической сакральностью, которая носит динамический характер. Я ввожу это понятие, потому что – в противоположность раз и навсегда, отчасти статической, сакрализации, например, пространства храма – материал обрядов, обычаев, магических действий и поверий свидетельствует о том, что в мире постоянно борются за власть две силы: светлое и грозное *sacrum*, и благоприятствующее, и враждебное человеку. Человек же – согласно магическому мировоззрению – пытается управлять этими силами в свою пользу, то есть хаос превратить в космос. Он делает это при помощи как *stricte* христианских элементов, так и шире – элементов космической сакральности.

Итак, цель настоящей статьи – охарактеризовать традиционные ритуалы сакрализации и провести типологию стратегий сакрализации с использованием **этнолингвистической методологии**[10]. Этнолингвист, согласно положениям когнитивизма, занимает позицию субъекта: «ставит себя внутри и, заодно, в центре познаваемой действительности и эту действительность приводит в порядок и оценивает, в зависимости от отдаленности от центра. Эффектами данного приема являются: эгоцентризм, этноцентризм и антропоцентризм обыденного познания"[11]. Когнитивист, следовательно, принимает перспективу обыденного мышления и субъективно

---

[1] P. Grimmal, *Siownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrociaw–Warszawa–Krakyw 1990, с. 61.

[2] R. Callois, *Cziowiek i sacrum*, перевод, A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 2009, с. 118–157; M. Eliade, *Traktat o historii religii*, перевод, J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2000, с. 416–417, 428; R. Godula, *Od Mikoiaja do Trzech Kryli. O roli daru w obrzкdzie*, Krakyw 1994, с. 22, и другие.

[3] Гаик – в весенних ритуалах чаще всего украшенная сосновая ветка, символ счастья, здоровья, весны и т. п. (ссылка переводчика);

[4] J. G Frazer, *Ziota gai№џ*, перевод, H. Krzeczkowski, Warszawa 1978, с. 253–257.

[5] I. Domacska-Kubiak, *Wegetacyjny sens kolкdowania*, „Polska Sztuka Ludowa» 1979, № 1, с. 18.

[6] K. Smyk, *Choinka w kulturze polskiej. Symbolika drzewka i ozdyb*, Krakyw 2009, с. 104.

[7] K. Kwaњniewicz, *Zwyczaje i obrzкdy rodzinne*, [в:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, т. II, ред. M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka, Wrociaw–Warszawa–Krakyw–Gdacsk 1981, с. 121.

[8] H. Biegeleisen, *Matka i dziecko w obrzкdach, wierzeniach i zwyczajach ludu polskiego*, Lwyw 1927, с 218.

[9] Z. Kupisicski, *Ћmierж jako wydarzenie eschatyczne. Zwyczaje, obrzкdy i wierzenia pogrzebowe oraz zaduszkowe mieszkaccyw regionu opoczycskiego i radomskiego*, Lublin 2007, с. 181.

[10] Например. J. Bartmicski, *Folklorystyka, etnonauka, etnolingwistyka – sytuacja w Polsce*, [в:] *Slavistickб folkloristika na rбzcestн*, ред. Zuzana Profanfovб, Bratislava, с. 21-34.

[11] J. Mажkiewicz J., *Potoczne w naukowym – niebezpieczecstwa i korzyњci*, *„Jкzyk a Kultura»,* т. 13., *Jкzykowy obraz њwiata i kultura*, ред. A. D№browskiej i J. Anusiewicza, Wrociaw 2000, с. 108.

реконструирует картину мира зафиксированную в текстах языка и культуры. Таким образом, восстановленная семантическая структура понятия отображает обыденный способ мышления, выражая определение при помощи категоризации[1]

I. КОГНИТИВНАЯ СТРУКТУРА РИТУАЛОВ САКРАЛИЗАЦИИ

В когнитивной структуре традиционных ритуалов сакрализации я замечаю подкатегории (с избранными примерами из польской культуры), касающиеся четырех основных измерений: времени и места сакрализации, участников, эффектов и знаковой системы.

1. ХРОНОТОПИЧЕСКИЙ АСПЕКТ САКРАЛИЗАЦИИ

– ВРЕМЯ САКРАЛИЗАЦИИ: космический момент перехода (сочельник – вечер накануне Рождества); семейный обряд перехода (свадьба, похороны); самобытное проявление Божьей силы (например, святые являются людям в поле, на дереве, на месте, на котором надо построить храм или часовню); момент открытия (например, первый в данный день выход из дома, первый выпас скота, первый посев; жест при входе в костел – осенить себя крестным знамением ладонью, которая коснулась святой воды); венчающий момент (например, праздник урожая – дожинки; праздник в честь окончания строительства дома); повседневное время с момента выхода из дома до возвращения домой (например, ритуал пользоваться талисманом, который должен ежедневно оберегать от несчастья, когда пользователь находится вне дома);

– ПРОСТРАНСТВО САКРАЛИЗАЦИИ: сакрализация в рамках *orbis interior* (например, действия внутри дома, во дворе, в местности, такие как освящение дома, например, на Пасху; крестный ход в местности в праздник Тела Господня); в рамках *orbis exterior* (вне своей местности, например, молитва в дорогу) или сакрализация границы между этими двумя измерениями мира (например, весенние обходы полей);

– КИНЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ САКРАЛИЗАЦИИ (касающийся перемещения): «устойчивая» святость, прочно связанная с определенным местом (например, костел, часовня, дом); «мобильная» святость, связанная с перемещающимся объектом (например, ксендз с дароносицей для причащения умирающего, маленький образ святого в кошельке); «распространяющаяся» в пространстве святость (например, освященные в костеле венки в восьмидневный праздник Тела Господня или образ святого привезен из паломничества к святым местам оберегают дом, в котором они помещены; таким способом они переносят сакральность храма в домашнее пространство).

2. УЧАСТНИКИ САКРАЛИЗАЦИИ

– СУБЪЕКТ – создатель начинающий сакрализацию: святое лицо (например, святой выбирает место для строительства храма); демоническая сила (открывает путь потусторонним силам и мотивирует к сакрализирующим действиям, например, черный кот, пересекающий путь или встреченный на улице трубочист); человек (например, тот, который ставит крест на месте дорожной катастрофы);

– ПРЕДМЕТ – адресат сакрализации: человек (например, молодые принимающие участие в обряде благословения родителями во время свадьбы); предмет (например, освящение сеялки и зерна перед первым посевом, освящение еды в Великую Субботу); животное (например, ритуал хлестания коровы освященной в церкви веткой во время первого выпаса); постройка (например, украшение зелеными весенними ветками дома или ремонт часовни в весенне-пасхальный период); пространство (например, освящение квартиры, поля) и т. п.;

– ВОЗВРАТНЫЙ ХАРАКТЕР САКРАЛИЗАЦИИ: тождество субъекта и объекта сакрализации (например, обычай осенить себя крестным знамением перед едой); адресатом-предметом сакрализации является другой, чем субъект сакрализации, элемент мира, (например, совершать крестное знамение над головами новобрачных);

– ОБЩЕСТВЕННЫЙ УРОВЕНЬ САКРАЛИЗАЦИИ: индивидуализированная сакрализация (например, мать благословит ребенка на дорогу в школу) и коллективная (например, целое общество принимает участие в крестном ходе, посвященном празднику Тела Господня; ученики первого класса принимают участие в обряде освящения рюкзаков во время мессы).

3. ЭФФЕКТЫ САКРАЛИЗАЦИИ

– ИНТЕНСИВНОСТЬ САКРАЛИЗАЦИИ: нейтрализация нечистой силы (например, обычаи завязывать красный бант у детской коляски в качестве защиты от сглаза или плевать после произнесения названия болезни, чтобы она не появилась у говорящего); положительная сакрализация (попытки снискать желаемое благополучие, например: чем выше пасхальная веточка, тем благополучнее урожай; чем красивее рождественская елка, тем богаче наступающий год);

– ВРЕМЯ ВОЗДЕЙСТВИЯ САКРАЛИЗАЦИИ: бессрочная (например, явление святого лица раз и навсегда освящает место явления); с ограниченным сроком действия (например, молитва перед едой касается только данной еды; веточка или венок защищают дом в течение одного года);

– ПОВТОРЯЕМОСТЬ САКРАЛИЗАЦИИ: разовое действие (например, строительство часовни в определенном месте деревни; благословение молодых родителями во время свадьбы); действия требующие обновления (ежегодное освящение средств передвижения в праздник святого Христофора или весенняя окраска и украшение часовни; обычай присесть на дорогу каждый раз после возвращения домой за забытым предметом).

4. ЗНАКОВАЯ СТРУКТУРА САКРАЛИЗАЦИИ

– КОДЫ САКРАЛИЗАЦИИ: сакрализация с одним кодом (применяются знаки одного культурного кода, например, одна молитва, один жест) и сакрализация с многими кодами (соединение знаков нескольких кодов, например, жеста, слова, атрибута, соответствующих участников) и т. п.

II. ТРАДИЦИОННЫЕ СТРАТЕГИИ САКРАЛИЗАЦИИ МИРА

Стратегии, которые оказываются полезными в сакрализации мира, можно систематизировать по двум группам: отказ от действия и активный подход.

А. ПаССИВНЫЙ ПОДХОД: отсутствие изменений в данной действительности, то есть уклонение от

[1] Например. J. Bartmicski, *Jкzykowe podstawy obrazu њwiata*, Lublin 2006, с 42-51.

столкновения с неопределенной судьбой (например, заметив через окно сварливую соседку, кто-то остается дома, отказываясь от своих дел, или вернувшись домой за забытым предметом кто-то не отправляется в обратный путь – во избежание неудачи);

Б. АКТИВНЫЙ ПОДХОД: внедрение изменений в данной действительности

В рамках данной стратегии можно выделить две подгруппы, в зависимости от типа *sacrum*, к которому относится человек: христианское или мифологическое.

Б1. Ближе христианской святости:

– возможность вызвать присутствие определенного святого лица обладая его изображением или связанным с ним предметом (покровители придорожных часовен; маленькие образы святого Христофора помещенные в кошельке или в машине);

– параллельное обращение к Божьей силе и к силе неопознанной, но действующей (крестный ход с дароносицей и, одновременно, с огнем, конем или барабанами);

– возможность пользоваться всегда священными предметами: святая вода, хлеб;

– возможность обращения к «сильным» словам, которые вызывают Божью силу: например, молитва на дорогу; приветствие тех, кто пытается выйти из дома словами «с Богом».

Б.2. Ближе космически-мифологически-ритуальной святости:

– использование святого времени – как праздников ежегодного цикла (праздник святого Христофора), так и семейных праздников (свадьба);

– использование стихий, «первичной» еды, «сильных» растений (огонь используемый по дороге иа рождественскую мессу; хлеб и соль как «апотропеи»[1]; ветка, которой стегают коней по дороге в костел на Пасху);

– обращение к силе геометрических фигур и чисел (круг – окружение, обход; разные виды использования фигуры креста; обычай плевать три раза если дорогу перебежит черный кот; дорога через семь мостов с целью вылечиться);

– изменения в структуре дороги: в области вида (в праздник Тела Господня сыплют цветы на дорогу); в области звука (музыка, пение; хлопают кнуты, когда проезжает свадебный кортеж; раздается колокольный звон во время выноса покойника из костела на кладбище); в области способа перемещения (пасхальные гонки); в области маршрута (обычаи – сторониться места, в котором обитает нечистая сила или продлить путь возвращаясь домой после венчания – с целью обеспечить молодым благополучие); в области пользователей дороги (ряженые, которые строят «ворота»[2], выполняют посредническую функцию и причиняют счастье новобрачным, и т. п.);

– попытка произвести впечатление, будто кто-то все еще находится дома (комок семейной земли в багаже путешественника; фотография кого-то из близких в кошельке; обычай – для безопасности – присесть на дорогу, когда надо было вернуться домой) и т. п.

[1] Магический предмет, которому в традиционной культуре приписывают свойства оберегать людей, животных, жилища от злых сил

[2] Обряд свадебного выкупа

Подводя итоги, мы можем сказать, что представленная в настоящей статье когнитивная характеристика сакрализации – новаторская, благодаря применению когнитивного подхода, в славистических науках о культуре – может стать основой для дальнейших исследований *sacrum* в традиционной культуре, особенно для исследования обрядности направленной на сакрализацию мира и человека, то есть на создание нового порядка в микро- и макрокосмосе, посредством ритуалов, обрядов, обычаев и поверий.[3]

В общем, мы хотим подчеркнуть богатство существующих до сих пор ритуалов сакрализации. Из этого, вероятно, следует, что человек чувствует себя несовсем безопасно в своем универсуме. Мир демонического *sacrum* все время борется за доминирование с миром божественного *sacrum*. А между этими двумя мирами находится наше скромное *profanum*, к счастью, оно вооружено традиционными знаниями, как из борьбы этих двух сил выйти целым и невредимым, и, кроме того, даже – как воспользоваться данной борьбой и изменить действительность в соответствии с нашими воображениями и пожеланиями.

Сысоева Е. Н.
(Российская Федерация, г. Орёл)

ЗНАЧЕНИЕ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВВ. НА ПРИМЕРЕ ОРЛОВСКОЙ ГУБЕРНИИ

Формирование человеческой личности сложный и многоплановый процесс. Получение новых знаний и умений несомненно занимает ключевое место в этом действии. Однако нельзя преуменьшать значение морально-нравственного воспитания. В неразрывной взаимосвязи фундаментального образования и духовно нравственного воспитания появляется гармонично развитая человеческая личность.

Если обратится к опыту предшествующих исторических эпох, то можно заметить какую направленность имело морально-нравственное воспитание в тот или иной период времени. Так в системе народного образования в Российской Империи во второй половине XIX – начале XX вв. воспитательная политика в учебных заведениях имела строго определенную религиозную направленность. На всех ступенях начального и среднего образования в дореволюционной России велось преподавание Закона Божьего. При чем значение и роль этого предмета было ключевым в системе народного просвещения.

В начале XIX века в Российской Империи оформляется 4-х ступенчатая система народного просвещения,

[3] Больше, см.: K. Smyk, *Sakralne wymiary drogi*, [в:] *Sacrum w krajobrazie*, *Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego*, № 17, ред. S. Bernat, M. Flaga, Sosnowiec 2012, с. 122-137; http://www.krajobraz.kulturowy.us.edu.pl/publikacje.artykuly/17.Sacrum/10.smyk.pdf.; K. Smyk, *Od chaosu do kosmosu. Droga jako organizator iadu њwiata*, [в:] *Wszechњwiat, beziad, pustka*, ред. M. Czapiga, K. Konarska, Wrociaw 2014, с. 25–46.

которая просуществовала вплоть до революции 1917 года. Данная система образования включала в себя приходские училища, уездные училища, губернские гимназии и университеты [1, с. 438]. Все эти учебные заведения относились к системе светского образования и находились в ведении Министерства народного просвещения.

Созданные по Уставу 1804 г. приходские училища рассматривались как низшее звено светских школ, подчиненных Министерству народного просвещения, однако преподавали в них учителя духовного звания. Несмотря на светский характер обучения, в системе начального и среднего образования преподавание Закона Божьего было обязательным и именно этот предмет считался одним из главных. Можно сказать, что ядром духовно-нравственного воспитания учеников в Российской Империи было преподавание именно Закона Божьего.

Чтобы оценить значение религиозно-нравственного воспитания и объем учебного курса по Закону Божьему в дореволюционной России необходимо обратиться к истории конкретных образовательных заведений.

В соответствии с годовыми отчетами о состоянии народных училищ в Орловской губернии во второй половине XIX – начале XX вв. в каждом уезде действовало как минимум по одному приходскому и уездному училищу. В состав Орловской губернии во второй половине XIX – начале XX вв. входило 12 уездов: Болховский, Брянский, Дмитровский, Елецкий, Карачевский, Кромской, Ливенский, Малоархангельский, Мценский, Орловский, Севский, Трубчевский. В соответствии с годовым отчетом об учебных заведениях в г. Малоархангельске и его уездах за 1859 год в самом городе насчитывалось одно уездное и одно приходское училище, а в уезде 5 приходских училищ в имениях помещиков и 7 приходских училищ в селениях государственных крестьян.

Программа обучения в уездном училище включала в себя следующие предметы – Закон Божий (в 1 классе молитвы и священная история Ветхого Завета, во 2 классе священная история и краткий катехизис, чтение и объяснение псалтыря и Евангелия), русский язык, арифметику и геометрию, историю и географию, рисование и чистописание. А в городском приходском училище преподавали Закон Божий, который включал изучение Священной Истории Ветхого и Нового Завета, краткий катехизис, 1-ую часть арифметики, чтение по книгам церковной и гражданской печати и письмо [6, с. 34].

Из того же годового отчета следует, что в Орловском уезде насчитывалось одно уездное училище, два мужских приходских училища и одно женское приходское училище. В зависимости от учебного заведения варьировался и штат преподавателей. Так в уездном училище числились: почетный смотритель, штатный смотритель, законоучитель, три учителя наук и один учитель искусств. В приходских же училищах преподавали законоучитель и два учителя. В соответствии со статистическими данными число жителей в г. Орле в середине XIX века составляло около 35 тысяч человек. Следовательно, число учащихся в орловских училищах соотносилось к числу жителей как 1к 108 [4, с. 138].

Гимназический курс также включал в себя изучения Закона Божьего. На примере Орловской мужской классической гимназии можно проанализировать данный курс. По Закону Божию для учеников 1 класса предполагалось повторение из священной истории Ветхого Завета, событий связанных с появлением Спасителя и совершением им дела искупления рода человеческого, для учеников 2 класса – чтение на церковно-славянском и русском языках Евангелий, для учеников 3 класса – чтение одного из Евангелий, или назначенных отделов Евангелий, также на церковно-славянском и русском языках, для учеников 4 класса – такое же чтение нравоучительных частей посланий апостолов, для учеников 5 класса – чтение по церковно-славянски и русски, с помощью и греческого текста послания апостола Павла к римлянам, для учеников 6 и младшего отделения 7 класса – чтение истории христианской церкви Евсевия или других творений отцов церкви, или вообще духовно-нравственных сочинений, доступных ученикам по их возрасту [7, с. 136 об.]. Гимназический курс по Закону Божьему был рассчитан на православных учеников, дети же другого вероисповедания не были обязаны его слушать. Родители таких учеников должны были самостоятельно организовать занятия для детей с целью изучения ими основ своей религии. Необходимо отметить, что в годовых отчетах о состоянии образовательных учреждений в Орловской губернии обязательно приводились данные о вероисповедании и происхождении учащихся.

Статистические сведения о числе учащихся в орловских образовательных учреждениях за 1869 год (таб. 1):

Наименование учебного заведения	Число учащихся	Вероисповедание учащихся			Социальный состав учащихся				
		Православные	Католики	Лютеране	Дети дворян и чиновников	Дети духовенства	Дети городского сословия	Дети сельского сословия	Дети иностранцев
Гимназия с пансионом	293	274	9	10	215	4	60	7	7
Николаевское женское училище 1 разряда	86	79	5	2	69	3	14	-	-
Женские училища 2 разряда	132	132	-	-	29	25	77	1	-
Уездные училища	667	662	5	-	174	30	411	50	2
2-х классное народное училище	110	110	-	-	-	4	8	98	-
Мужские приходские	1509 жен. 17	1507 жен. 17	-	2	79 жен. 4	32	1248 жен. 13	150	-

Женские приходские	665	664	-	1	51	23	572	19	-
Итого мужчин	2579	2553	14	12	468	70	1727	305	9
Итого женщин	900	892	5	3	153	51	676	20	-

А всего 3479 [5, с. 30 об.].

Образование в Российской Империи осуществлялось в неразрывной взаимосвязи с духовно нравственным воспитанием, которое заключалось в обязательном преподавании Закона Божьего во всех начальных и средних учебных заведениях. Религиозное воспитание можно считать первоочередной задачей, которую должны были реализовывать образовательные учреждения. Помимо преподавания Закона Божьего во многих учебных заведениях на примере Орловской Губернии видно, что ученики в обязательном порядке посещали воскресные божественные литургии, а также пели в церковных хорах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высочайше утвержденное Положение об устройстве училищ от 24 января 1803 года // 1-ПСЗРИ. Том 28. Отд. 1. № 20.597. – С. 437–442.
2. Высочайше утвержденное Положение о начальных народных училищах от 14 июля 1864 года // 2-ПСЗРИ. Том 39. Отд. 1. № 41068. – С. 613–618.
3. Высочайше утвержденный устав гимназий и прогимназий ведомства Министерства народного просвещения от 19 ноября 1864 года // 2-ПСЗРИ. Том 39. Отд. 1. № 41472. – С. 167–179.
4. ГАОО, Ф. 78, Оп. 1, Д. 1540, Л. 131–138.
5. ГАОО, Ф. 78, Оп. 1, Д. 2474, Л. 30 об.
6. ГАОО, Ф. 78, Оп. 1, Д. 2045, Л. 33–36.
7. ГАОО, Ф. 64, Оп. 1, Д. 330, Л. 136 об.
8. Рождественский С. В. Исторический обзор деятельности Министерства народного просвещения. 1802–1902. Спб: 1902. 785 с.

Тучина О. Р.
(Российская Федерация, г. Краснодар)

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ[1]

История народа, к которому принадлежит конкретный человек, является неотъемлемой и существенной частью как гражданской, так и культурной идентичности, поскольку именно чувство собственной сопричастности историческому процессу во многом определяет осознание принадлежности к своему народу как единой общности. В настоящий момент, в условиях цивилизационного сдвига, роль исторического опыта в формировании культурной идентичности стала не только теоретической проблемой, но и социальной необходимостью, поскольку формирование способности истолковать себя в собственной полноте и самотождественности через принадлежность к истории народа является необходимым условием, при котором человек остается субъектом собственной жизни, а не становится объектом внешних манипуляций.

В современном социально-гуманитарном знании идут оживленные дискуссии вокруг концептов «историческое сознание», «историческая память», «историческое знание», «исторический опыт» и т. д. Не смотря на различие в интерпретации этих понятий в разных теориях и областях гуманитарного знания, их объединяет то, что «все эти концепты … ориентированы на осмысление надындивидуального измерения памяти» [8]. Взгляды на соотношение исторического сознания и исторической памяти противоречивы: в некоторых трудах они рассматриваются как синонимы, однако, чаще они разводятся как форма, в которой социум осознает свое прошлое сквозь призму современности и содержание, т. е. представления о прошлом [8]. При этом сознание включает память как «стихийный» феномен и одновременно научно-историографические представления о прошлом, а также предполагает наличие элементов рефлексии относительно собственных представлений о прошлом. Историческое сознание также предполагает наличие, по меньшей мере, элементов рефлексии относительно собственных представлений о прошлом [7]. При этом историческое сознание охватывает не только опыт прошлого, а выступает как фундаментальная мировоззренческая характеристика культуры любой эпохи и обеспечивает историческую устойчивость носителя этой культуры.

Понятие «историческая память» в ряде исследований рассматривается как однопорядковое с «историческим знанием». Так, по мнению Н. В. Романовского, «соотношение исторического сознания (а), исторического знания (б) и исторической памяти (в) можно выразить формулой: а = б + в» [6].

Несмотря на активные исследования феномена исторической памяти в современных гуманитарных науках, практически неизученным остается вопрос о функционировании исторической памяти на уровне индивидуального сознания. Как известно, один из основателей данного направления М. Хальбвакс рассматривал историческую память в двух ее проявлениях – коллективная и личная (индивидуальная) память [11]. М. Хальбвакс переносит рассмотрение феномена памяти в окружающий индивида социальный контекст: с одной стороны, воспоминания человека вписываются в рамки его личной жизни, с другой – он способен вести себя как член группы, вызывая в памяти воспоминания, затрагивающие его группу. Эти две памяти часто проникают друг в друга, но не смешиваются, поскольку развиваются по собственным законам. Индивидуальная может опереться на коллективную, когда необходимо уточнить какое-либо воспоминание. Если индивидуальные воспоминания попадают в коллективную память, они меняются и уже не являются сознанием личности.

В социологии историческую память обычно исследуют с помощью опросов о значимых событиях в истории страны, мира (А. И. Афанасьева, В. И. Меркушин, Ж. Т. Тощенко, В. Э. Бойков и другие), которые выступают как знаковые и дают ощущение целостности («мы это пережили»), что, в свою очередь, служит основой

[1] Статья подготовлена при поддержке РГНФ, грант № 14-13-23009 а(р) «Исторический опыт в контексте самопонимания российской идентичности (на примере исследования представлений молодежи Кубани о Великой Отечественной войне)».

для социальной, культурной и этнической идентичности личности (Л. П. Репина, М. В. Соколова, М. Росс).

В историко-психологическом направлении рассматривается историческая чувствительность личности, законы исторической индивидуализации (Е. Ю. Боброва), а также личность в культурном макровремени (В. А. Шкуратов). В отечественных исследованиях выявлено, что историческая память во многом зависит от средств массовой информации и политик меморизации (Е. Ю. Мещеркина, В. А. Соснин) и определяется исторической социализацией личности (Е. Ю. Боброва, В. А. Шкуратов) [12]. В отечественной психологии В. В. Нуркова в рамках исследования феномена исторической памяти рассматривает и эмпирически исследует функционирование исторического опыта в обыденной психической жизни людей [5]. По мнению исследователя, историческое знание оказывает влияние на «жизненный мир человека» (С. Л. Рубинштейн), когда преобразуется в личностный опыт субъекта и приобретает статус автобиографического факта. Субъект может находиться в следующих психологических позициях относительно исторического события: участник, очевидец, современник, наследник. Именно последняя позиция, в которой субъект является реципиентом исторических артефактов и нарратива, заставляющих переживать события прошлого, чувствовать свою сопричастность к ним и является объектом нашего исследования. Если автобиографическая память обеспечивает, прежде всего, персональную идентичность личности, то историческая – социальную, культурно-историческую, этническую, при этом оба вида памяти субъективны и мифологичны.

И. А. Трегубенко, рассматривая феномен исторической памяти в субъективной картине жизненного пути личности, определяет его как личностное образование, включающее исторические воспоминания, личностно значимые исторические события и целостный образ истории. Как показали эмпирические исследования автора, историческая память взаимосвязана с субъективным восприятием наполненности, осмысленности жизни, а также с жизненными ориентациями личности [10].

В нашем исследовании в качестве основного мы предлагаем концепт «исторический опыт», рассматриваемый как непосредственное переживание человеком как исторического события, так и исторической дистанции между прошлым и нынешним временем (Ф. Р. Анкерсмит). Основа подобного опыта – эмоциональное переживание отчуждения от чего-то жизненно важного, чувство ностальгии по ушедшей подлинности в контексте неопределенного и неподлинного настоящего [1]. Подобный опыт позволяет увидеть и выявить то существенное в себе, что определяет собственную самотождественность: ведь обращаясь к значительности событий прошлого, которые сплошь и рядом превосходят наши собственные, мы становимся гораздо более современными людьми, чем были до обращения к прошлому [9, с. 14]. Эта особенность исторического опыта соединяет линейность истории как движение от прошлого к будущему, при котором прошлое – это то, чего уже нет, и, вместе с тем, ее цикличность, как вечное возвращение того, что определяет человеческое в человеке и обществе.

В данном контексте представляется актуальным исследование процедур личностного осмысления исторического опыта, поскольку феномен исторического опыта, сопряженный с процедурами самопонимания раскрывается как интерпретация своего личностного опыта в контексте исторического опыта группы [2]. Новизна предлагаемого подхода состоит в том, что феномен исторического опыта рассматривается в контексте экзистенциального опыта личности.

Экзистенциальный опыт определяется не просто как совокупность переживаний, но их особая целостность, продукт обработки, которые каждый раз приводят к новому рубежу личностной зрелости и связанному с нею принятию сложностей судьбы [4]. Экзистенциальный опыт проходит различные ступени и формируется как на уровне бытийствования, повседневности, живого опыта, так и на уровне ситуаций культуры (под влиянием, например, конкретных произведений или исторических событий), где в очищенном, артикулированном виде дан смысл реальных жизненных событий и переживаний. Структуру экзистенциального опыта исследователи рассматривают не столько как горизонтальное сопряжение его элементов, но как проекцию в будущее и прошлое. Анализируя особенности экзистенциального опыта, В. В. Знаков утверждает, что тот состоит из опыта не только своего, но и чужого, а также включает в себя не только отражение и порождение социокультурных ситуаций, но и проживание субъекта в них [3]. Поскольку феномен исторического опыта, сопряженный с процедурами самопонимания, раскрывается как интерпретация своего личностного опыта через опыт группы, нам представляется перспективным рассмотрение феномена исторического опыта в контексте экзистенциального опыта, что выводит исследование исторической памяти группы на собственно психологический уровень.

Таким образом, исторический опыт является важным фактором формирования культурной идентичности, а знание механизмов воздействия исторического опыта на идентичность как конкретных социальных групп, так и отдельного индивида позволяет глубже понимать многомерную социальную реальность, более эффективно осуществлять социальное планирование и социальное управление различными процессами, происходящими в обществе. Для того чтобы адекватно разобраться в этих процессах, необходим комплексный, междисциплинарный подход, объединяющий наработки как философов, так и психологов, социологов, историков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анкерсмит, Ф. Возвышенный исторический опыт. – М. : Изд-во «Европа», 2007. – 612 с.
2. Аполлонов, И. А. Проблема исторического опыта в контексте самопонимания национальной идентичности. // Личность. Общество. Государство. Проблемы развития и взаимодействия: материалы Всероссийской научно-просветительской конференции 5–9 октября 2012. – Краснодар : Традиция, 2012. – С. 22–25.
3. Знаков, В. В. Непостижимое и таинственное в экзистенциальном опыте субъекта // Человек, субъект, личность в современной психологии. Материалы Международной конференции, посвященной 80-летию А. В. Брушлинского. Том 1. – М. : Изд-во «Институт психологии РАН», 2013. – С. 394–398
4. Касавина Н. А. «Собирание» экзистенциального опыта // Человек, субъект, личность в современной психологии. Материалы Международной конференции, посвященной 80-летию А. В. Брушлинского. Том 1. – М. : Изд-во «Институт психологии РАН», 2013. – С. 401–405.

5. Нуркова, В. В. Роль автобиографической памяти в структуре идентичности личности // Мир психологии. 2004. № 2. – С. 77–87.

6. Омельченко, Е. Л, Сабирова Г. А. Изучение массового исторического сознания в постсоветской России: обзор подходов [Электронный ресурс]. URL: http://www.politmemo.ru/filemanager/download/92 Дата обращения: 15.07.2012.

7. Путилова, Е. Г. Историческое сознание и историческая память: соотношение понятий на современном этапе // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2012. – № 10 (24): в 2-х ч. Ч. II. – С 143–145.

8. Репина, Л. П. 2011. Феномен памяти в современном гуманитарном измерении // Ученые записки Казанского университета. Т. 153, кн. 3, с. 193. – С. 193–201.

9. Соловьёв, Э. Ю. Прошлое толкует нас: (Очерки по истории философии и культуры). М. : Политиздат, 1991. – 432 с.

10. Трегубенко, И. А. Историческая память и субъективная картина жизненного пути личности // Научные труды (Институт имени И. Е. Репина). Вып. 23. 2012. – С. 105–126.

11. Хальбвакс, М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3.

12. Шкуратов, В. А. Историческая психология. – М. : Смысл, 1997. – 505 с.

Чечель Ж. А.
(Республика Украина,
пос. Опошня, Полтавская обл.)

ТРАДИЦИОННЫЕ ЗООМОРФНЫЕ ПОСУДНЫЕ ФОРМЫ В КЕРАМИКЕ ОПОШНИ КОНЦА XIX–XX ВВ.

Всем известно, что гончарство, как архаическое ремесло, известно не одно тысячелетие. Благодаря археологическим памятникам (многие из них керамические) историки строят догадки и гипотезы. Что же касается более близких по времени, так называемых этнографических источников, мы полностью не можем положиться на достоверность полученных данных. Почему так происходит? В первую очередь проблема состоит не столько в доказательной базе, сколько в социально-политическом контексте. Именно народное искусство подвергалось частым влияниям со стороны власти и выступало своеобразным рычагом давления на умы потребителя. В результате мы получили на данное время искаженное понимание таких простых словосочетаний как «традиция» и «народное искусство». Многие исследователи народного гончарного искусства пишут о гончарных центрах Украины ХХ века, проектируя данные XIX века, что в корне меняет не только представления о самом производстве, но и об ассортименте, технологии, сбыте и т. д.

Мы часто употребляем словосочетание «традиционные формы» не анализируя само понятие «традиция». Что же являет собой данное явление именно в гончарстве?

Культурологи определяют традицию как самый ранний способ обеспечения единства поколений и целостности субъектов культуры. Традиция не допускает какого-либо логического определения, и не нуждается в рациональных доказательствах для существования и законности.

Понятие традиции в контексте культурологического подхода базируется на многих составляющих, которые проявляются не только в банальном воссоздании типичных вещей, но и на систематическом их использовании в системе культуры одним этносом течение длительного промежутка времени. Традиция для гончарства может выражаться не только в постоянном ассортименте, но и в отношении к ремеслу как носителю системы ценностей, источнику представлений о возникновении и существовании вселенной. Традиция и традиционность анализируется многими исследователями. В работе Ежи Шацкого [2] высказывается мнение о традиции, как привязанности, как о тоске по тому, что мы безвозвратно потеряли в погоне за идеалами. Тема традиции и вопросы подходов к традиции разрабатывались многими исследователями разных областей науки, можно назвать философов В. Виндельбанда и Е. Гуссерля, историков Л. Февра и М. Блока, К. Доусона, антропологов Р. Редфилда и Б. Малиновского, социологов Макса Вебера, Дюркгейма и др.

Слово «традиция» используется в разных направлениях и трактуется по-разному, но следует помнить, что традиция, это не то, что было всегда, а то, что было когда-то, а мы (современники) его не знали и не знаем. Для нас традиционными в гончарстве стали те формы, которые существовали 10 или 100 лет назад. Для населения XIX века эти формы не были традиционными, они были привнесены из других областей искусства и адаптированы в процессе использования и тиражирования.

В то же время, именно в изготовлении посуды тесно переплелись технологическая и сакральная сферы. Это, прежде всего, было связано со знаково-символическими функциями глины и образом архаического мастера. Уже неолитический человек наделял глину магическим символическим смыслом. Согласно древним представлениям человек был создан Богом, часто представал в виде первого гончара. Он вдохнул в него душу, как и создатель-мастер через огонь вдыхает душу в сделанную им посуду [1; 4, с. 214–284]. Так в «рождении» керамических изделий отразилась мифологическая картина мироздания, о чем свидетельствует и восточнославянский фольклор. В сознании человека допускалась возможность оживления вылепленной мастером посуды, поэтому его появление и время существования уподоблялись с человеческим рождением и жизнью. Посуда могла "жить" и приносить пользу, пока служила вместилищем для "души", а потеря «физической» целостности означала и ее потерю. Разбитая посуда, как умерший человек, попадала в землю, значит, она возвращались туда, откуда пришла.

Анализируя ассортимент посуды, изготавливаемой гончарами Опошни (Полтавская область, Украина) с конца XIX и на протяжении ХХ века, мы встречаем среди типичной кухонной посуды зооморфные формы. Звери, которые взяты, как прототипы (бык, козел, баран, петух), по своей природе – сильные и выносливые. В народном эпосе можно найти упоминание о них как о главных героях повествований и сказок. Именно то обстоятельство, что эти образы часто употребляемы, и стало, по моему мнению, основным критерием выбора и у гончаров.

Если более детально посмотреть на один из наиболее распространенных образов – «бык» – можно проанализировать ход развития декоративных пластических приемов в народном гончарстве Опошни на протяжении последних 100–120 лет. Например: зооморфная пластика опошнянских мастеров, представленная на Всероссийской кустарно-промысловой выставке (1903) [3, с. 205] имеет в основном рисованный декор (роспись ангобами). Такая практика сохраняется до середины ХХ века. Начиная с 50-х годов прошлого столетия, мы можем наблюдать развитие декоративных приемов именно на примере стилизованных сосудов. Чем ближе к нашему времени, тем более декоративной становится их суть. На первый план выходит образная форма, а не практичная значимость. Для этого есть несколько причин, главная из них, по моему мнению, это развитие фарфорофаянсового производства и стекольной промышленности. (Все мы помним времена, когда в быту наших родителей появляется мода на хрустальные изделия.)

Кроме того, на керамических заводах СССР, и в Опошне в том числе, действует практика утверждения нормы и образов для производства. Только благодаря усилиям творческих лабораторий ассортимент мог отличаться от госзаказа.

Работы отдельных мастеров отличались за принципами нанесения декора, количеством и видами приёмов. Для усиления образа животного гончары используют, начиная с 50-х годов ХХ века, лепной декор и его вариации в сочетании с другими техниками. Хочу отметить, что передняя часть фигуры животного всегда была ярко выражена. Если мастеру не удавалось создать идеальную форму, то с помощью рельефного декора, этот изъян прекрасно устранялся. В отдельных случаях были подчеркнуты задние ноги и хвост, но в сравнении с передней частью животного они проигрывали.

С каждым десятилетием, менялись и способы декорирования. Уже начиная с 70-х годов, работы становятся по тектонике ближе к станковой скульптуре, чем к посуде (какими изначально и были данные изделия). Особое значение придается именно легким декоративным элементам, способным подчеркнуть статику образа животного. И не важно, кого изображает гончар, на первое место выходит декоративность. Именно Опошня стала меккой по производству стилизованных сосудов.

Что касается рисованной зооморфной посуды, то хочу заметить, что именно со второй половины ХХ века, она полностью становится мелкой пластикой (игрушкой). Большие сосуды поливаются однотонной поливой коричневого, зеленого, редко желтого или синего цветов. Рисованные орнаменты сохраняются только в посуде (миски, тарелки, горшки, вазоны и т. д.), хотя отдельные работы были украшены лепным орнаментом (настенные тарели, подсвечники из шликерной массы, кашпо и т. п. изделия, не типичные для традиционного гончарного промысла). Скорее всего, и здесь сказывается влияние главного художника и госзаказ! Кроме того, развитие традиционного гончарного производства в отдельно взятом регионе, не было приоритетом государственной политики того времени, как впрочем и сейчас.

Рассматривая глиняную посуду как элемент культуры, мы можем проследить путь развития и упадка отдельных форм в гончарстве, и в то же время, можем определить причины таких явлений. Быт человека в историческом контексте – это отражение его сущности, а современный быт – отражение материального благополучия, потеря национальной колоритности и самоидентификации. На примере зооморфных посудных форм в виде «быка», можно сделать вывод о влиянии академических художественных знаний на исконно народное ремесло. Вместо ритуальной посудины конца XIX века сегодня мы имеем скульптуру быка декоративного назначения. С каждым десятилетием форма усовершенствуется и теряет сакральную окраску. В то же время, мы не можем упускать из виду и тот факт, что благодаря работе на производстве, отдельные мастера стали работать на дому, усовершенствуя полученные знания, и в результате подобной диффузии и сегодня в Опошне изготавливаются знаменитые «баранчики».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобринский А. А. Гончарство Восточной Европы. – М. : Наука, 1978. – 272 с.
2. Ежи Шацкий. Утопия и традиция: Пер. с польск. / Общ. ред. и послесл. В. А. Чаликовой. – М. : Прогресс, 1990. – 456 с.
3. Пошивайло О. М. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К. : Молодь, 1993. – 408 с.: іл.
4. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – Москва: Наука, 1981. – 608с.

Рис. 1. Василий Омельяненко. Бык. Глина, полива, гончарный круг, лепка, вдавливание. 37,7х41,2х20,6. Опошня, Полтавщина. 1970–80гг. Национальный музей-заповедник украинского гончарства, № кн14324\к13806. Фото Оксаны Лыковой.

Рис. 2. Иван Билык. Бык. Глина, полива, гончарный круг, лепка, вдавливание. 34,8х39х15. Опошня, Полтавщина. 1970 год. Национальный музей-заповедник украинского гончарства, № кн1130\к1077. Фото Оксаны Лыковой.

Рис. 3. Михаил Китриш. Бычок. Глина, полива, гончарный круг, лепка, 18,7х22х14. Опошня, Полтавщина. 1989 год. Национальный музей-заповедник украинского гончарства, № кн2308\к2239. Фото Оксаны Лыковой.

Рис. 4. Михаил Китрыш. Бык. Глина, полива, гончарный круг, лепка, прочерчивание, вдавливание, 17,5х24х13. Опошня, Полтавщина. 1983 год. Национальный музей-заповедник украинского гончарства, №кн16\к16. Фото Оксаны Лыковой.

Рис. 5. Василий Омельяненко. Бык. Глина, полива, гончарный круг, лепка, вдавливание, прочерчивание, 24,6х25,2х18 см. Опошня, Полтавщина. Конец 1970-х годов. Национальный музей-заповедник украинского гончарства, № кн18008\к16382\1. Фото Жанны Чечель.

Швед І. А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

АБРАД СВАТАННЯ НА БЕРАСЦЕЙШЧЫНЕ. ПАВОДЛЕ СУЧАСНЫХ ЗАПІСАЎ

Асноўная мэта сватання – атрыманне сватамі згоды на «злучэнне» маладых, шлюб. «*Першые ўжэ едуць ці ідуць у сваты. (А ішлі ці ехалі ж позно вечарам або ноч'ю, каб ніхто ні зглазіў, ці ўжэ як аткажуць, да было ні пазорно дадому назат іці), дагаворваюцца там ужэ пра ўсё, ужэ гэтых сватоў паабвязваюць ручнікамі. А сваты прыходзілі з дзьвума пляшкамі першаку. Калі ўжэ ўсе добрэ, то ўсе разам выпіваюць гарэлку, а ў бутылкі насыпаюць посьле гетого зярно, абвязваюць пляшкі поясам адным – гето ўжэ значыло, што маладые будуць разам. Як абвязалі, то ўжэ пра вяселле дагаварваліса, ну а ўжэ ж праз колькі робяць тое вяселле, гуляюць, выпіваюць*» [ФЭАБ; Будча Ганцавіцкага р-на].

За гонар лічылася, калі дзяўчына не згаджалася ісці за першага ж хлопца, а адмаўляла 5–6 сватам. Ці бацькі дзяўчыны маглі адразу не даваць сватам згоду на шлюб, а пакідалі іх хлеб-соль сабе, раіліся-думалі некалькі дзён, каб сваты не раз прыходзілі за адказам. *Папярэдняе сватанне-«даведкі»* як таемнае высвятленне адносінаў да жаніха магло адбывацца праз пасярэднікаў – сваякоў, знаёмых. У сваты «*ідуць тады, бо знаюць, шо она [нявеста] соглашаецца*» [ФЭАБ; Нівы Бярозаўскага р-на]. Пра вынік сватання, калі прыход сватоў быў нечаканым для сям'і нявесты, намагаліся даведацца праз варожбы, прыкметы. Прыкладам, у адзін бот насыпалі жыта, у другі – пясок, калі бралі адзін з іх і трапляўся пясок (што сімвалічна асацыяваўся з адсутнасцю развіцця, пустатой, смерцю), то ў сваты не ішлі.

Уласна сватанне пачыналася з прыходу паважаных, дасціпных, з пачуццём гумару сватоў (часцей мужчын, сярод якіх звычайна быў хросны маладога, радзей – сам жаніх; маглі хадзіць хросная ці родная маці жаніха, цётка, сястра). «*Прыходылы сват, да можэ его [жаніха] швагер, родня, чі, можэ, брат старшы, ек ён у ёго е, і, можэ, сёстры, во такіе, можэ, ходять*» [ФЭАБ; Нівы Бярозаўскага р-на]. Нярэдка рэспандэнты падкрэсліваюць, што колькасць сватоў павінна быць няцотнай, нявеста «будэ іхна пара»: «*Сватаюця, сваты прыходять, там чыловік сем, пять, кілька прыйдуть. Но в сваты ідуть быспарно. Вжэ шчытаіця шо гэта дівка будэ іхна пара*» [ФЭАБ; Глінна Іванаўскага р-на]. Мела значэнне і маёмаснае становішча свата: «*Хто багаты, у кого грошэй много, богатого подбіралі, бедного нэ вэльмі бралі*» [ФЭАБ; Сакалова Бярозаўскага р-на]. Вызначальная роля ў сватаўстве магла належаць паважанай, дасціпнай жанчыне – «скаллі», якая ў в. Моталь Іванаўскага раёна выпраўлялася сватаць дзяўчыну надвячоркам, накінуўшы на сябе «намытку», каб ніхто не пазнаў, і цягнула за сабой доўгі чырвоны «мотуз», каб справа мела станоўчы вынік. У вёсцы ўсё роўна даведваліся аб намеры, і дзяўчаты пільнавалі «скаллю», каб выхапіць гэты «мотуз». Калі ўдавалася, тое азначала, што яны не заседзяцца доўга ў дзеўках, іх хутка прыйдзе сватаць «скалля» [ФЭАБ]. Сваты, як адзначалася, маглі наведваць хату дзяўчыны некалькі разоў. Часта сватанне падзялялася на дзве часткі. Другое сватанне лічылася афіцыйным, пра яго дамаўляліся загадзя і здзяйснялася яно ў абавязковай прысутнасці жаніха, блізкіх сваякоў, сяброваk нявесты, а таксама магло мець характар папярэдніх заручынаў. Удзел жаніха ў першым сватанні мог быць сімвалічным. Так, у вёсцы Судзілавічы Бярозаўскага р-на замест хлопца сваты з сабою бралі яго шапку. І калі сватанне завяршалася згодай, то шапка заставалася на покуце ў хаце дзяўчыны да вяселля [ФЭАБ].

Сваты («чужыя», як і калядніkі) адразу не заходзілі ў хату, а стукалі ў акно (ці не пераходзілі першую бэльку ў хаце) нібыта вандроўнікі, паляўнічыя, гандляры. Адпаведна выбранай іпастасі адбываўся рытуальны дыялог: госці ці то хацелі набыць добры тавар, цялушку для свайго бычка, шукалі нейкую дзікую жывёлу, якая, па іх меркаванні, магла забегчы ў двор, ці, стомленыя далёкай дарогай, прасіліся пераначаваць: «*Мы людзі з далёкога краю, дарогаю прытаміліся, ці не пусціце пераначаваць?*» [ФЭАБ; Равіны Драгічынскага р-на]; «*Да сваты кажуть: «У нас есть купец, а у вас е товар, давайтэ зробым обмен – мы купымо, вы продастэ"*» [ФЭАБ; Глінна Іванаўскага р-на]; «*Ну, сваты приходили как обычно. <…> Говорили, что в нас, вот, есть купец-молодец, а в вашем доме краса-девица*» [ФЭАБ; Нехалсты Брэсцкага р-на]. У в. Моталь Іванаўскага раёна між сватамі адбываўся наступны дыялог: «*"Чулі, што ў Вас цялушка ёсць. Ці не прадасце яе нам?» «Ёсць. У мяне дзве цялушкі, якая Вам трэба – маладая ці старэйшая* [жартоўны намёк на жонку]*?» «Вядома, маладая. Ваша цялушачка – наш бычэчак. Але нам не цялушачка трэба, чулі, што ў вас дачушка прыгожая, бы квіта, до работы ахвочая, і спраўная, і ладная. Наш хліб, ваша водыца, // Наш хлопец, ваша дэвыца. // Наш хлопэц нэ ўміе лапті плэсты, // Ваша дэвыца нэ ўміе хату мэсты – трэба іх до кучы звэсты"*» [ФЭАБ]. Уваходзячы ў хату, сват «арапнікам» (кіем, пугай) хрысціў дзверы [ФЭАБ; Бярозаўскага р-на]. З гаспадарамі віталіся не «голымі рукамі», а праз тканіну – падол сарочкі, спадніцы, фартуха. Падчас сватання дзяўчыне традыцыяй прадпісваліся пэўныя паводзіны, яна магла хавацца ад сватоў на печы, у каморы, у суседзяў, адкуль яе пазней запрашалі, ці ісці на вячоркі, танцы. «*Такы закон був, шчо, прымерно, тэпэр запоіны. Прыйшов – мэнэ дома нэ було, я була на танцах. Прыходять, шо прыйшлы сваты. Пудманьвають, пудманулы, шо гэто вона, маты, готуецца, а сусідам нэ казала, а сама готуецца. Гэто кажэ нам, прывэзуць дрова нам, чы шо. Алэ я ужэ знала, шо прыдуць, пошла й на танцы. Прыйшлы по мэнэ, прыходжу – вжэ воны сэдять. А мого чоловіка батько хрышчоны буў, такы шутяр був ніколы. Да як мы йдэмо девчаткамы співаючы, а вон скажэ: «А я з усіх гэтых, о, гэту люблю». О гэту, мэнэ любыть, гэто вжэ на мэнэ скажэ. А я прыхожу дай кажу: «О той жэных, шо я з децтва любыла». Посміялыся, посміялыся, рыхтык батько хрышчоны ёго, я ж нэ знала. Ну, то это вжэ пэршы запоіны*» [ФЭАБ; Спорава Бярозаўскага р-на].

Сваты прыходзілі з гарэлкай, хлебам-соллю, загорнутымі ў ручнік, каўбасой ці салам. *«[Бралі] водку, булку хліба, дай усё, шо тут. Як е сало, то сало, а як не, той не. Колысь гэтак»* [ФЭАБ; Пескі Бярозаўскага р-на]; *«Брали 4 бутылки водки, на каждый угол стола, чтоб было по бутылке. Ну, пирог пекли, потому что с пирогом шли раньше, с хлебом. Ну, и колбасу брали, конечно, две палки брали, и рушник брали»* [ФЭАБ; Нехалсты Брэсцкага р-на]; *«Сваты пэкут жэ булочку, як ідут у дружкі»* [ФЭАБ; Сакалова Бярозаўскага р-на]. *«Становять бутылку, і она ж остаецца до свадьбы, наверно, ну самогонкі. Бэруть з собою булочку, ужэ спэчаную, у ручныку прыносять»* [ФЭАБ; Ніві Бярозаўскага р-на]. *«Бралі хлеб обязательно, горілку, коўбасу. І ставілі на стол: женіх – что прінеслі, і невеста – свое. Ну і пілі-гулялі»* [ФЭАБ; Галачова Брэсцкага р-на]. У в. Глінная Івацэвіцкага р-на найважнейшым пытаннем сватоў (пасля таго, як яны паклалі на стол хлеб) было: *«Чы согласны наш хлеб прыняты?»* Станоўчы адказ значыў згоду аддаць дачку замуж. *«Колі було соглассе, то хлеб забіралі і запрошалі сесці на лаву, а колі сватам отказавалі, то хлеб забіраўся назад і сваты ішлі додому. Почастунку нэ ставілі, а просто договорваліса, колі запоіны робіці!»* [ФЭАБ]. Адпаведна «хлеб памяняли» [ФЭАБ; Церабяжоў Столінскага р-на] – значыць атрымалі станоўчы адказ бацькоў нявесты падчас пярэпытаў.

Нязгодная на шлюб нявеста адмаўлялася выпіць: *«Вона нэ захочэ пыты ее [гарэлкі]. Бо, бувае ідуть [сваты] і нэ спросыўшы, таково. Ну, можэ, нэ хочэ, одкажэ, дэй всё. Усё забірають [сваты], што прынеслі»* [ФЭАБ; Ніві Бярозаўскага р-на]; *«До мэнэ гэто (я любыла гэтого, шо пушла), а прэходяв другі шэ. Я нэ схотіла. Я ёму сказала, шо нэ пуйду. І матэ кажа: «Як будыш пыты горілку, то пуйдыш». Я кажу, шо нэ хочу пыты»* [ФЭАБ; Здзітава Бярозаўскага р-на]. Адмова ў шлюбе магла выказвацца сяброўкамі ці сваякамі дзяўчыны, да якой сваталіся, на «мове» прадметаў, сярод якіх дамінуюць няплодныя, сухія расліны, прадметы з фалічнай сімволікай.

Калі ж справа ладзілася, гаспадар прымаў ад свата гарэлку (якая магла стаяць да наступнага прыезду сватоў) і хлеб-соль (нявеста ўкручвала яго ў ручнік), клікаў нявесту (што «запівалі») і запрашаў гасцей да пачастунку, які мог доўжыцца аж да раніцы. «*В сваты ходил отец жениха, и кресного брали, ну и сам же молодой, ну и брали дядьков, если шурин есть – где-то человек сем, а то и девять ходили у сваты. Обычно ишли вечером. Днем у сваты не шли, только вечером. Вот начнет смеркать, тогда и шли. И вже вечер там сидели. Брали хлеб з корзиной. Специально вжэ буханочку такую делали, приличную – красивую, з крестиком. Брали бутылку – две, по-моему. Была самогонка, а не – то и купленую брали. И там уже оставляли. А молодой отец, родня ставили свою, угошчали. А тую водку оставляли вжэ до свадьбы. А бывало так, шо молодая шото нэ согласна, то потом – за эту водку, и приносили назад до молодого. Это расторжение согласия. Хлеб тожэ оставляли там»* [ФЭАБ; Кудрычы Пінскага р-на]. Гучалі песні тыпу *«Ой, з горы, горы // Стральцы б'юць, // В молодэі Верочкі сваты п'юць. // Ой, п'юць, воны п'юць, ночуюць, // Все нашу Верочку торгуюць: // Бацько кажэ: ны продам, // Прыдэ молодый, так отдам»* [ФЭАБ; Горск Бярозаўскага р-на].

Сватанне такім чынам перацякала ў «запоіны» («запыткі», «дружкы»). *«Упэрэдом молодую запывалы, дружкы прыходылы, свата выбыралы, з булочкою йшлі»* [ФЭАБ; Сакалова Бярозаўскага р-на]; *«Ну як запыткі запывав, то нада горілка і хліб… на ручнэчок»* [ФЭАБ; Здзітава Бірозаўскага р-на], *«Запыткы адразу пасля згоды на шлюб. Казалі, што [дзяўчына] вжэ запыта»* [ФЭАБ; Сакалова Бярозаўскага р-на]. Пакуль «запівалі маладую», моладзь растрасала салому ці сена з воза жаніха па двары нявесты, каб раніцай, калі сваты ад'язджалі, маладыя збіралі гэта назад у воз. У Кобрынскім раёне сама падвода магла стаць аб'ектам рытуальнай кражы. Падчас сватання, а потым і на настуных этапах вяселля, сяброўкі нявесты магічным чынам намагаліся забяспечыць сабе хуткае замужжа: грызлі хлеб, прывезены сватамі, пасыпалі сцежкі да сваіх хатаў саломай з воза сватоў, сцягалі ў хаце палавікі. *«И девчата в окна заглядывали, и солому трясли по подворью, чтоб замуж быстрее выйти, стягивали в доме половики»* [ФЭАБ; Галачова Брэсцкага р-на].

Цэнтральнай часткай абраду сватання-запоінаў з'яўляліся *перамовы*, падчас якіх высвятляўся матэрыяльны стан жаніховай сям'і, дамаўляліся аб падарунках, вясельных выдатках, прызначаўся час вяселля. Надзвычай важнай лічылася дасягнутая дамова пра пасаг, якую стараліся не парушаць. Пасаг для нявесты-сіраты часта збіралі ўсёй вёскай. «Вясельную талаку» – жанчын і дзяўчат – маглі запрашаць бацькі маладой пасля заручынаў, у выпадку, калі пасаг не быў гатовы. Яны вышывалі ручнікі, бялізну, пралі, ткалі кужаль, дралі пер'е, шылі падушкі і пярыны, прыбіралі ў хаце. Пасля талакі бацькі нявесты частавалі памочніц і запрашалі на вяселле [ФЭАБ; Горск Бярозаўскага р-на]. Усведамленне важнасці пасагу (у тым ліку, пасцелі, падушак) для рэалізацыі «шлюбнай» праграмы дзяўчыны пэўным чынам праламілася ў прыпеўках тыпу *«Все подружки шьют подушки, // А я кружева вяжу, // Все подружки вышли замуж, // А я девушкой хожу»* [ФЭАБ; Ластаўкі Кобрынскага р-на]. Складнікі прыданага пералічваюцца ў песнях «подзілу»: *«Ой, чы тобі, мамо, ны пячэ, // Ой, вжэ твоя доня ўтячэ? // Худэ, мамо, пообідаем с тобою, // Пообідаўшы, підамо ў подзіл с тобою. // Тубі, мамо, – хата, сіны, убора, // А мні, молодый, – скрыня, пірына, курова. // Тубі, мамо, – почіночкі, клубочкі, // А мні, молодый, – суволочкі, платочкі»* [ФЭАБ; Сварынь Драгічынскага р-на].

Пасля дамоўленасці і вячэры нявеста *дарыла* жаніху загорнутую ў палатно і абвязаную саматканым поясам бутэльку, у якую з прадукавальнай мэтай насыпалі зерне (жыта). У в. Горск Бярозаўскага р-на бутэльку свата з насыпаным зернем і загорутую ў ручнік называюць «красой» [ФЭАБ]. У тым выпадку, калі па пэўных прычынах шлюб не мог адбыцца, хлопец павінен быў вярнуць дзяўчыне хлеб і жыта. Калі гэтага не здаралася, то гаварылі, што ён не аддаў нявесце багацце і здароўе (хлеб), добрае жыццё (зерне) – і азначала, што ў дзяўчыны не будзе добрага жыцця ў далейшым [ФЭАБ; Горск Бярозаўскага р-на]. На Берасцейшчыне перад адыходам сватоў жаніх даваў нявесце грошы, а яна яму – пояс. У знак згоды на шлюб сватоў абвязвалі доўгімі ручнікамі. «*Мы свой рушник брали, корзинки, полотенца, и мы обменивались ручниками, а они нам свой оставляли, а мы им свой. И ещё, когда сваты, если мужчины, то им обвязывали такими полотенцами. Обвязывала мама, та, к которой мы пришли. Тоесть, если договор хороший, свадьба будет, то они свату обвязывали, давали свой рушник. А потом этот сват и на свадьбе был в этом рушнике*» [ФЭАБ; Нехалсты Брэсцкага р-на]. У песнях, што гучалі на запоінах ці пасля іх, актуалізуецца

матыў запівання нявесты: *«Запыта Вэрочка, запыта, // Золотом косонька облыта»* [ФЭАБ; Лясковічы Бярозаўскага р-на], *«Запыта дівонька, запыта, // Шоўком хустонька нашыта. // Запывалы еі ўночы, // Нашывалы хустоньку пры свэчы. // Запываў жэ еі чужы рід, // Рыдный батэнько напэрід»* [ФЭАБ; Моталь Іванаўскага р-на].

Уласна *змовіны* (у назве якіх прадстаўлена семантыка гаварэння, дамовы) ці заручыны (дасягнутая дамова замацоўвалася злучэннем рук жаніха і нявесты) – заключная цырымонія вясельных змовінаў. У адрозненне ад папярэдніх этапаў змовінаў, уласна заручыны мелі публічны характар, на іх ехалі шумна, з разготкамі, запрашалі музыку, намнога больш гасцей. *«Поназвалы людэй много, выпывалы, грала музыка»* [ФЭАБ; Нівы Бярозаўскага р-на]. На запоіны (запіткі), спалучаныя з заручынамі, на Бярозаўшчыне гасцей запрашалі маладыя (*«Прыходыт нэвеста з гэтым жэныхом, шо согласілася, батька, матэру зваты, родню его зваты на запоіны. А потом оны ідут зваты остальную родню, ужэ своя блыжня родня собіраецца обычно. Да, ужэ цэлы дэнь п'ють, гуляють і договарваюцца про свадьбу»* [ФЭАБ; Нівы Бярозаўскага р-на]) ці нявеста з сяброўкай-дружкай: *«Запоіны. От ідуть от хлопца батько, маты, там хросны, ну кого воны там возьмуть ужэ. А дівчына пырыд тым в той дэнь як запоіны, бырэ дружку тоді ту дівчыну до сыбэ (ту дружка называлась) і ходыть вона, ходыть по деревне до своіх заходыть, хто родня, і прыглашае вжэ: «Прошу Богом, прыдітэ на запыткі до нас». А еслі сустрыныш кого на дорозі, то с кожным цаловалыся. О гэто дівчына ідэ с подружкою вжэ свэю. Гэто вжэ дружка іі называлы»* [ФЭАБ; Спорава Бярозаўскага р-на]. Калі госці не памяшчаліся ў адну хату, яе для заручынаў маглі «арэндаваць» у суседа [ФЭАБ; Спорава Бярозаўскага р-на]. Выпіўку на заручыны звычайна прывозілі сваты жаніха. Маці нявесты ставіла на стол ежу. Перамова завяршалася канчатковай дамовай пра шлюб, пасаг, выкуп за нявесту, выдаткі абодвух бакоў на вяселле, узаемныя падарункі, пра час і парадак вяселля, колькасць гасцей з абодвух бакоў.

У працэсе змовінаў-заручынаў усталёўваліся новыя сацыяльна-роднасныя сувязі паміж удзельнікамі абраду: бацькі дзяўчыны і хлопца станавіліся сватамі ў адносінах адзін да другога («Як не зналіся, то сватамі не зваліся»), а самі жаніх і нявеста атрымлівалі прамежкавы статус і асобыя абрадавыя найменні, пэўныя адрозныя прыкметы, абмяжоўваўся ўдзел хлопца і дзяўчыны ў вячорках, забавах моладзі. Адмежаванасць маладых ад халастой моладзі, адметнасць іх паводзін выявіліся ў песнях (*«Мынае зозуленка, мынае // Да Петрівское куванне: // Куда хотіла – лытыла, // Дэ сіла-пала, кувала. // Мынае, мынае дівоцкое куванне: // Куда хотіла – ходіла, // Дэ с кім ны стала – кувала, // Музыкі заграють – гуляла»* [ФЭАБ; Хомск Драгічынскага р-на], прыпеўках (*«У гародзе лебяда // Пазакручаная. // Не хадзіце да мяне – // Я заручаная»* [ФЭАБ; Сялец Бярозаўскага р-на]; *«Ой, знаты, знаты, хто нэжінатый – // Набік шапоньку – пушоў гуляты, // Ой, знаты, знаты, хто ўжэнывся, // Скорчывся, згорбывся, шэй зажурывся»* [ФЭАБ; Каростычы Брэсцкага р-на]. Змовінаў, падчас якіх спявалася, што «жанішок з княгінькай сыйдуцца – не разыйдуцца», магло быць дастаткова, каб жаніх і нявеста атрымалі права на інтымныя зносіны між сабой. У в. Моталь Іванаўскага р-на пасля «запывання» жаніх заставаўся начаваць у нявесты [ФЭАБ].

Як папярэдняе заключэнне шлюбу змовіны ўзаемадзейнічаюць з абраднасцю ўласна вяселля і яго пярэдадня. У в. Глінная на запоінах сваты дамаўляліся, *«колі іще до молодого мераті настэлнікі. Мерало іх баб пять. Гэто ішлі бабы од молодое до жэніха, іх частовалі. Жонкі мералі ніткамі даўжыню стола і кроваті. У жэніха мералі комнэра ў сорочках, коб молодая могла прыготовіті сорочкі по розмеру і подарыті іх на вэселлі»* [ФЭАБ].

СКАРАЧЭННІ

ФЭАБ – Фальклорна-этнаграфічны архіў фальклорна-краязнаўчай лабараторыі Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна (кіраўнік – І. А. Швед)

Шкрабова Т. А.
(Республика Беларусь, г. Гомель)

ТЕХНИКА В СОВРЕМЕННОМ БЫТУ ГОРОЖАН ГОМЕЛЬЩИНЫ

Жизнь современного человека динамична и мобильна. Для того, чтобы обеспечить себе комфортное существование в таких активных условиях, люди создают новейшие устройства, которые помогают соответствовать требованиям времени, облегчают жизнь и расширяют возможности общения. Перечень технических устройств, необходимых каждому человеку, индивидуален. Главное, что все эти приспособления делают жизнь проще и ярче.

Цель исследования – характеристика техники в современном быту горожан Гомельщины.

Для достижения поставленной цели весной 2014 года было проведено полевое исследование. Всего было проанкетировано 80 горожан из Гомеля, Буда-Кошелево, Ветки, Хойник, из них 65 % женщин и 35 % мужчин в возрасте от 18 до 68 лет. Большинство опрошенных респондентов белорусы (93,7 %), а также украинцы (5 %) и русские (1,2 %). Половина опрошенных горожан имеют среднее специальное образование, 47,5 % – высшее, 2,5 % – среднее. В анкетировании приняли участие люди разных профессий (учителя, повар, продавцы, помощник лесника, милиционер, юристы, индивидуальный предприниматель, рабочие и др.), а также учащиеся и пенсионеры.

Подавляющее число опрошенных респондентов (95 %) сошлись во мнении, что техника значительно облегчает жизнь современного горожанина. Многие пояснили, что она в быту «экономит время», «значительно облегчает жизнь», «проста в использовании», «необходимо прикладывать минимум физических нагрузок, организовывая свой быт», «быстрее находится нужная информация», а также, что «остается больше времени для общения с родными и друзьями». Многие проанкетированные горожане уже не представляют своей жизни без техники в быту. Например, 91,2 % отметили, что часто пользуются техникой в повседневном быту, 5 % иногда, и только 3,7 % редко. 86,2 % родственников, знакомых и друзей респондентов также часто прибегают к помощи техники в своем быту.

95 % проанкетированных горожан подчеркнули тот факт, что телевизоры с плоским экраном прочно вошли в повседневную жизнь горожан. Большинство из опрошенных респондентов считают, что это очень удобная

техническая новинка экономящая пространство (62,5 %). 31,2 % указали на тот факт, что такой телевизор делает интерьер помещения более современным. 13,7 % анкетируемых (в основном люди пенсионного возраста от 60 лет) отметили, что у них старая модель телевизора с «выпуклым» экраном. Многие из опрошенных респондентов пользуются преимуществами новых моделей телевизоров с плоским экраном: 47,5 % смотрят фильмы по телевизору через Интернет, 22,5 % смотрят фильмы в 3D формате, 16,2 % смотрят фото по телевизору через USB-флеш-накопитель. Было высказано молодым человеком и такое мнение, что «телевизоры, которые считались признаком достатка предыдущих поколений, постепенно вытесняются компьютером с возможностью «онлайн» просмотра».

Большинство респондентов признают полезность и необходимость уборки пылесосом. Однако, есть расхождения, какой вид пылесоса (обычный или с функцией моющего) более целесообразен в использовании. 42,5 % респондентов согласились, что преимущества все же у моющего пылесоса. Например, с его помощью можно быстро привести квартиру в порядок. Большинство (48,7 %) считают, что влажная уборка в квартире все же необходима.

Опрошенные горожане высоко оценили преимущества стиральной машины в повседневном быту. 87,7 % заявили, что стиральная машина является необходимой вещью в жизни современного человека, экономящая его время. 10 % респондентов отметили, что ее хорошо иметь в хозяйстве, но и без стиральной машины можно обойтись. Один анкетируемый высказался по поводу выбора своего: «иногда вручную вещи отстирываются лучше, чем в любой самой новой модели стиральной машины». 1,2 % считают, что она совершенно лишняя в хозяйстве. Как видно из опросов, большинство респондентов не представляют своего комфортного быта без стиральной машины.

Несмотря на огромный выбор холодильников в современных магазинах бытовой техники 62,5 % опрашиваемых не считают необходимым менять свой холодильник на более новую модель, так как их все устраивает. 37,5 % считают, что им необходим новый холодильник.

88,7 % опрашиваемых горожан ответили утвердительно о том, что микроволновые печи вошли широко в их обиход. 85 % респондентов подтвердили их наличие в быту своих родных, друзей и знакомых. Для подавляющего большинства опрошенных горожан наиболее приоритетны функции разогрева пищи (88,7 %) и размораживания продуктов (37,5 %) в микроволновой печи. 11,2 % респондентов используют микроволновую печь для приготовления некоторых блюд.

70 % респондентов считают, что кофеварочная машина не первоочередная вещь на современной кухне. 16,2 % признались в ее наличии и отметили, что с утра она очень экономит время. 13,7 % респондентов подумывают ее приобрести. Было высказано и такое мнение одной из анкетируемой горожанки, что «настоящие любители кофе предпочитают турку любой кофеварочной машине».

67,3 % опрошенных считают кухонный комбайн незаменимой бытовой кухонной техникой в современной динамичной жизни горожан. Поклонники кухонного комбайна отмечают его многофункциональность. 53,7 % выбрали мультиварку и пароварку, 15 % – посудомоечную машину, 3,7 % отметили электрочайник как незаменимую кухонную технику.

Радиотелефон очень удобен в современной мобильной жизни горожан. Человек не привязан к определенному месту проводом как с обычным стационарным телефонным аппаратом. 76,2 % опрошенных горожан подчеркнули, что радиотелефон прочно вошел в их жизнь, чуть меньше (73,7 %) отметили наличие таких телефонов у родных, знакомых и друзей. Один из респондентов подчеркнул, что «такие телефоны очень удобны в использовании. Особенно радиотелефоны полюбились в быту женщинам, так как они могут разговаривать и одновременно заниматься домашними делами».

Также среди полезных технических нововведений респонденты отметили домофоны. Положительно на этот вопрос ответило 77,5 %. С их появлением в подъездах домов респонденты отметили чистоту и безопасность.

Респонденты активно фиксируют свои яркие моменты жизни (проведение досуга, летний отдых, семейные праздники) с помощью технических средств. 60 % опрошенных горожан пользуются фотоаппаратом во время прогулок с друзьями или семьей. 23,7 % фиксируют свой летний отдых, 15 % не пользуются фотоаппаратом, предпочитая снимать на камеру мобильного телефона. 10 % признались, что у них есть фотоаппарат, но они пользуются им очень редко, а 6,2 % не пользуются им вовсе.

Большинство опрошенных (42,5 %) стараются фиксировать на видеокамеру только наиболее важные семейные события (свадьбу, дни рождения), 31,2 % признались, что используют видеокамеру достаточно часто, 26,2 % не пользуются ей вовсе.

На вопрос о том, что из техники хотели бы приобрести для повседневной жизни, респонденты отметили: «домашний кинотеатр», «варочная поверхность», «кухонный комбайн», «пароварка», «морозильная камера», «моющий пылесос». Опрошенные горожане в последнее время из техники приобрели или им подарили: вытяжку на кухню, пылесос, соковыжималку, ноутбук, видеокамеру, блендер, утюг.

Бытовую технику респонденты в подавляющем большинстве (87,5 %) приобретают в специализированных магазинах, 18,7 % – на рынке, 3,7 % заказывают через Интернет.

Таким образом, можно сделать вывод, что техника играет важную роль в быту современного горожанина Гомельщины. Она помогает облегчить жизнь и делает ее более комфортной, экономит время. Многие горожане уже не представляют свой быт без стиральной машины или микроволновой печи.

Щербакова С. П.
(Российская Федерация, г. Орёл)

ТРАДИЦИИ КАК СОЦИАЛЬНОЕ И КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Культурное наследие – духовный, культурный, экономический и социальный капитал невозместимой ценности. Наравне с природными богатствами это главное основание для национального самоуважения и признания мировым сообществом.

Постиндустриальная цивилизация осознала высочайший потенциал культурного наследия, необходимость его сбережения и эффективного использования как одного из важнейших ресурсов мировой экономики. Утраты культурных ценностей невосполнимы и необратимы. Любые потери наследия неизбежно отразятся на всех областях жизни нынешнего и будущих поколений, приведут к духовному оскудению, разрывам исторической памяти, обеднению общества в целом. Они не могут быть компенсированы ни развитием современной культуры, ни созданием новых значительных произведений. Накапливание и сохранение культурных ценностей – основа развития цивилизации.

Процесс освоения художественного наследия имеет свои особенности. Современная тенденция переосмысления роли и значения культурного наследия состоит в стремлении не только сохранить его в первозданном виде, но и активно включить в современную жизнь. То есть сам процесс истории художественной культуры выступает здесь не только как процесс сохранения прошлого и накопления культурных ценностей, но и как процесс открытия нового в старом.

Другими словами, культурное наследие несет в самом себе и функцию подлинно современного явления культуры. Лучшие произведения отечественного искусства не только продолжают участвовать в жизни человечества, но в них художественная культура не знает старения.

Важно понимать преемственность художественных ценностей не как механическое использование культурного наследия прошлых поколений. Хранить наследство еще не значит ограничиваться этим наследством. Необходимо изучать это наследство и активно включать его в современную социокультурную ситуацию. Как справедливо писал Ю. М. Лотман в одной из своих книг: «Культура есть память. Поэтому она всегда связана с историей, всегда подразумевает непрерывность нравственной, интеллектуальной, духовной жизни человека, общества и человечества. И поэтому, когда мы говорим о культуре нашей, современной, мы, может быть, сами того не подозревая, говорим и об огромном пути, который эта культура прошла. Путь этот насчитывает тысячелетия, перешагивает границы исторических эпох, национальных культур и погружает нас в одну культуру – культуру человечества».

В 1972 году по инициативе Комитета всемирного культурного и природного наследия при ЮНЕСКО была принята Конвенция по охране культурного и природного наследия человечества (1972 г.) и Рекомендация по сохранению исторических ансамблей (1976 г.). Результатом принятия Конвенции стало создание системы международного культурного сотрудничества, которую возглавил вышеназванный комитет. В его обязанности входит составление Списка выдающихся памятников мировой культуры и оказание государствам-участникам помощи в обеспечении сохранности соответствующих объектов.

Внесение памятника культуры в Список всемирного наследия означает, что он становится объектом особой защиты и в случае необходимости могут быть организованы международные акции по его сохранению, оказана первоочередная помощь в его изучении, предоставлены эксперты, сложное оборудование и т. д.

Рекомендация по сохранению исторических ансамблей дополняет и расширяет Конвенцию и ряд других международных актов. Суть документа сводится к обеспечению комплексности в деле охраны культурного наследия, особенно архитектурного.

В тесном сотрудничестве с ЮНЕСКО работает Международный совет по вопросам сохранения исторических мест и исторических памятников – ИКОМОС. Эта организация, основанная в 1965 году и объединяющая специалистов из 88 стран, строит свою деятельность на охране культурно-исторических ценностей, их реставрации и консервации. Также ИКОМОС занимается подготовкой специалистов и вопросами законодательства. Огромное значение в деле сохранения культурного наследия получила Венецианская Хартия (Венеция, май 1964 г.). Согласно Хартии историческими памятниками считаются отдельные архитектурные сооружения, комплексы городской и сельской постройки, которые сложились исторически и связаны с культурными процессами или историческими событиями.

По инициативе ИКОМОС принят ряд документов по совершенствованию охранного дела в мире. Среди них – Флорентийская международная Хартия по охране исторических садов (1981 г.), Международная Хартия по охране исторических мест (1987 г.), Международная Хартия по охране и использованию археологического наследия (1990 г.).

Среди негосударственных организаций, занимающихся вопросами всемирного историко-культурного наследия, особо выделяется Международный центр исследований в области консервации и реставрации культурных ценностей, получивший название Римского центра – ИККРОМ. Членами ИККРОМ являются представители. Центр изучает и распространяет документацию, координирует научные исследования, оказывает помощь и дает рекомендации по вопросам охраны и реставрации памятников, организации подготовки специалистов.

В нашей стране функции охраны историко-культурного наследия выполняют: Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК), осуществляющее программы «Русская усадьба», «Российский некрополь, «Храмы и монастыри», «Русское зарубежье»; Российский фонд культуры, финансирующий ряд программ, в том числе и программу «Малые города России». Постановлением правительства России от 13 апреля 1992 года в Москве создан Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия. Основная деятельность института состоит в выявлении, изучении, сохранении, использовании и популяризации национального и природного наследия.

Отношение к культурному наследию приобретает все более идеологический, общественно-политический характер. Острота постановки проблемы обусловлена тем, что развитие культуры рассматривается в контексте тех изменений, которые происходят в политической жизни государства. На сегодняшний день накоплен существенный опыт по возрождению и сохранению культурно-исторического наследия, расширен диапазон работ различных учреждений и организаций по выявлению, восстановлению и использованию памятников истории и культуры. Все большее значение приобретает включение в эту деятельность широких слоев населения.

Памятники – ориентиры формирования нашей исторической памяти. Особенно велика их роль в формировании и сохранении наших ценностных представлений о прошлом. Память – основа не только культуры, но и мировосприятия. Сбереженная социальная память обеспечивает культурную преемственность поколений. Исторический опыт всегда интегрирует в современность, в современную живую культуру, как составная сфера ее, обусловливающая общие представления о связи времен, настоящего с прошлым и будущим. Отношение к реликтам прошлого всегда показатель уровня современной культуры. Каково общество, таковы и его памятники, т. е. то, что признается достойным сохранения в памяти, а также зашиты и охраны государством.

Отношение к памятникам как к культурному наследию предопределяется, прежде всего, характером исторических представлений: что знают о прошлом? Как оценивают те или иные явления прошлого – и в области культуры, и деятельность отдельных лиц или сообществ? Что считают важным сохранить или, напротив, видоизменить?

Понятие о культурном наследии, о памятниках – категория историческая, ценностная шкала ее подвижна. Лишь в сравнительно недавнее время стали акцентировать внимание и на научной ценности памятников, т. е. значении их для развития научных исследований и распространения научных знании. Это существенно расширило само представление о круге памятников и об охранительных функциях общества и государства. Памятники воспринимаются и как исторические источники, т. е. источающие информацию исторического характера, нужную для познания прошлого.

Большинство же источников информации о прошлом, как отмечает С. О. Шмидт, возникло в силу необходимости естественною функционирования общества и развития личностных отношений в условиях повседневной жизни. О возможности сохранения их надолго, для удовлетворения познавательных, в том числе научных, потребностей, никто не думал. Они стали восприниматься как исторические источники и памятники, подлежащие охране, по мере развития научных, исторических, искусствоведческих знаний, усложнения структуры «информационного поля» науки, повышения информационной отдачи исторических источников.

С осознанием того, что происходящее все с большей быстротой перед нашими глазами завтра тоже станет историей, оформляются и новые критерии оценки культурного наследия: ценным кажется уже не только созданное в более или менее далеком прошлом, но и следы совсем недавней жизни.

Представления о том, что достойно сохранять в памяти и следует сберечь для потомков, о памятниках как источниках исторической информации, или эстетического воздействия, не оставались неизменными. С углублением исторических, социологических, искусствоведческих, филологических знаний, совершенствованием исследовательской методики изменялись и представления об источниковой базе и возможностях науки, об объектах их изучения, о порядке выявления и хранения источников, способах их использования.

Сохраненные памятники обеспечивают культурную преемственность, дают возможность, опираясь на непреходящие ценности прошлого, их творческое освоение, лучше понять современность. В переломные моменты обостряется не только интерес к культурно-историческому наследию, но и переживание за те ошибки, которые привели к невосполнимым потерям национальных ценностей.

Сегодняшнее отношение людей к вопросам сохранения национальных ценностей есть признак обновления общественного сознания, глубоких изменений, происходящих во всей социокультурной ситуации. В то же время следует отметить, что процесс формирования ценностного отношения к памятникам истории и культуры нельзя считать завершенным; предпринимаемые усилия далеко не в полной мере соответствуют масштабам существующих в этой сфере разрушительных тенденций. Как писал Д. С. Лихачев: «Преднамеренное уничтожение памятников, их физическое разрушение из-за отсутствия элементарного ухода или вследствие недопустимого использования, и деградация, и утрата веками складывавшегося своеобразия исторических городов, селений в результате современной градостроительной и хозяйственной деятельности – знаки явного неблагополучия в этой области, ставшего общенациональной болью, до сих пор не отошли в прошлое». Во многом причина такого положения зависела от характера применения законодательства. Юридическая безнаказанность виновников разрушения культурного наследия приводит к безнравственности, к потере исторической памяти, к забвению традиций, культуры. Сохраняется также принципиальное несоответствие масштабам проблемы тех средств и рычагов воздействия, которые имеются в распоряжении организаций и учреждений, занимающихся вопросами охраны и реставрации памятников истории и культуры.

Памятники истории и культуры подвержены многим опасностям, и самые долговечные из них те, которые труднее изменить или уничтожить – разговорная речь, обычаи, традиции народного искусства. Большинство же памятников сравнительно недолговечно; многие подновляются, т. е. претерпевают более или менее существенные изменения по сравнению с первоначальным их образом. Прогресс науки не только в открытии, включении в научный обиход новых памятников, но не в меньшей мере и в том, что постепенно приобретаются навыки более глубокого прочтения и ранее уже известных источников и умения по фрагментам восстанавливать образ целого.

Культурному наследию угрожают силы природы и поведение человека. Бедствие для памятников – пожары. Они – спутники разрушительных войн и народных вол-

нений, но возникают и в обычных условиях жизни. Гибель многим памятникам несут войны.

Памятники утрачиваются и искажаются по воле людей и при, казалось бы, обычном течении жизни. При этом следует иметь в виду и особенности подхода к ценностной категории «памятник». Зачастую статус «памятника», интересного и ценного для историка, или историка культуры, то или иное явление обретает тогда, когда утрачиваются его первоначальные утилитарные функции. Постоянно заменяются предметы бытового обихода; памятники архитектурной старины уничтожаются ради нового строительства; некоторые здания, фрески и иконы, миниатюры рукописей поновляются, первоначальный облик их существенно меняется, даже искажается.

Вредной для памятников оказывается и неквалифицированная реставрация.

Неизбежно приходится исходить из того непреложного факта, что ничто, ни один предмет не может существовать вечно. Поэтому часть культурных ценностей постепенно исчезает в силу разных причин: в силу естественного срока их существования: по причине очень плохих материалов и способов изготовления: из-за неблагоприятных условий хранения и пользования; разрушения в аварийных ситуациях; из-за непригодных или неправильно примененных способов консервации.

Особенно много памятников истории и культуры погибает из-за пренебрежения официальных представителей власти, не уделяющих должного внимания их охране и воспитанию у населения уважения к культурному наследию, а также вследствие невежества и непонимания их ценности и места в нашей жизни.

Постепенно в обществе вызревает уважительное отношение к культурному наследию, потребность сохранения и реставрации, использования в современных условиях памятников прошлого. Утверждается представление о том, что памятник – объект, охраняемый законом. Д. С. Лихачев отмечал: «Любой памятник – архитектуры, живописи, литературы, прикладного искусства, садово-паркового и т. д. – есть памятник культуры прежде всего».

В настоящее время возникает необходимость реорганизации деятельности по охране, реставрации и использованию памятников истории и культуры. В связи с этим является целесообразным проведение анализа современного состояния проблемы сохранения культурного наследия, разработки путей решения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каулен, М. Е. Роль музея в сохранении и актуализации нематериальных форм наследия [Текст] / М. Е. Каулен // Культура памяти: Сб. науч. статей – М. : Древлехранилище, 2007. – С. 124–125.

2. Крейн, А. З. Жизнь в музее [Текст] / А. З. Крейн. – М. : Радуга, 2006. – 608 с.

3. Музейное дело и охрана памятников [Текст] / Музеефикация памятников архитектуры: теория и практика. – М. : Приор, 2007. – С. 7.

4. Музеи мира [Текст] / отв. ред. д. ист. наук Н. Н. Кузьмина. – М., 1991. – С. 98–110.

Ященко О. Г.
(Республика Беларусь, г. Гомель)

ПРИРОДНЫЙ ФАКТОР В КУЛЬТУРЕ ГОРОЖАН БЕЛАРУСИ В НАЧАЛЕ XX В.

Актуальность обращения к изучению природы как фактора городской культуры высока, что объясняется значимостью проблем присутствия в городском образе жизни естественной среды, процессов стремительного сужения данного сектора в новейшее время, замены натуральных на искусственные компоненты в повседневных практиках городского населения. Значимость темы усиливается благодаря рассмотрению тех ее аспектов, которые не только могут быть обозначены применительно к жизни горожан в период начала прошлого века, но и получили дальнейшее продолжение в культурных традициях городских жителей, а также четко в той или иной форме прослеживаются на современном этапе. На протяжении ряда исторических эпох масштабы присутствия природы в городском пространстве и виды взаимодействия с ней у горожан менялись, однако несомненно, что это явление имело огромную важность не только как биологический фон для формирования городского ландшафта и получения необходимых условий для их жизнедеятельности, но и как культурный феномен.

Целью данного исследования стало определение места природного фактора в быту городского населения Беларуси в начале XX века. Несмотря на отдельные ремарки в научной литературе об особенностях быта горожан в разные периоды года, на сохранение в городских семьях отдельных видов занятий и форм досуга, ориентированных на природную среду и пр. применительно к началу XX века [1–3], в качестве самостоятельной для анализа данная тема не рассматривалась.

В этой связи представляется возможным выделение в качестве объекта изучения тех губернских и уездных городов Северо-Западного края, которые на современной карте попадают в ареал территории Беларуси. Хронологические границы темы ограничены периодом активизации процессов урбанизации и оживлением развития городской среды и городского быта на Беларуси в первые десятилетия прошлого века и началом Первой мировой войны, резко оборвавшей либо существенно трансформировавшей эволюцию городской культуры.

В числе источников важно указать описания городского быта в Витебске, Гомеле и т. д. современников описываемых событий рубежа XIX–XX вв. [4; 5]; любопытны отдельные фотодокументы, в том числе их фондов музеев и опубликованные [6]. Некоторые необходимые сведения можно обнаружить на страницах статистических обзоров («Города России в 1904 г.», «Города России в 1910 г.», ежегодных «Обзоров губерний», «Памятных книжек губерний» и др.). Отдельные аспекты организации городского благоустройства и, соответственно, присутствия природного фактора в жизни горожан, получили отражение в архивных документах из фондов городских управ и городских дум Национального исторического архива Беларуси. Многочисленные, но лаконичные данные для анализа имеются в периодических изданиях начала XX века, выходивших в губернских и реже – уездных городах. Газеты «Витебская жизнь», «Витеблянин», «Могилевские губернские ведо-

мости», «Гомельская копейка», «Гомельская мысль», «Минская газета-копейка», «Бобруйская жизнь», «Наш край» (Брест) и другие в своих рубриках воспроизводили городскую хронику, фиксировали факты городской жизни в объявлениях и рекламе, заостряли внимание на отношении горожан к определенным явлениям, в том числе и природной среды.

На развитие культуры горожан Беларуси в начале XX века оказывали воздействие многие факторы: экономический, этнодемографический, конфессиональный и другие, свою нишу занимал природный фактор. Накануне Первой мировой войны природа была по-прежнему включена в городскую повседневность. С одной стороны, она присутствовала в сфере хозяйственной деятельности (наличие в городских усадьбах фруктовых садов и огородов), обусловливала порядок работы «коммунальных служб» того времени, была весьма заметна, (хотя и в меньшей степени, чем в крестьянском быту) сезонность системы питания городских жителей, зеленые зоны были неотъемлемым элементом внешнего облика городов белорусских губерний. С другой стороны, природа оставила свой след в материальной и духовной культуре горожан, предопределила содержание и формы развлечений, а также акценты в домашнем интерьере, контакты с окружавшей город сельской округой и пр.

Несмотря не технический прогресс и усилия к повышению комфорта проживания в городской среде в начале XX века, природа причиняла немало хлопот городским службам, ответственным за благоустройство городских территорий, и рядовым обывателям. Актуальной заботой была поливка улиц в жару, уборка снега зимой, налаживание прохода по городским улицам после обильных дождей. «Над городом пыль стоит, абсолютно нечем дышать», – жаловались горожане, требуя поливать улицы в летнее время. Зимой препятствием в перемещении по городу был не только снег, но и гололед: «Наши улицы представляют из себя буквально стекло. Почти ежеминутно прохожие падают… Нужно заставить посыпать песком несколько раз в день». Это типичные реплики и высказывания городских жителей губернских и уездных, крупных и малых городов столетие назад. Опоздание поездов в связи со снежными заносами и метелями, отсутствие возможности проезда по отдельным городским местностям в период весенней, осенней распутицы либо после обильных дождей, трудности с доставкой продуктов в города в таких ситуациях (так как окрестные крестьяне не могли своевременно добраться до городских рынков) и пр. – были обычным явлением повседневности.

Природа внесла свои коррективы в оформление городского жилища. Интерьеры домов мещан и других сословий дополнялись картинами с видами природы, искусственными и живыми цветами. В источниках сохранились отдельные упоминания о геранях, выставленных на подоконники, об ухоженных палисадниках перед домом, о продаже певчих птиц на рынках и размещении клеток с ними для создания уюта в жилых комнатах.

Декорирование растительностью было широко распространено в дни проведения государственных и иных праздников. Гирлянды цветов и арки из зелени обязательно украшали улицы и здания городов, они использовались для обрамления религиозных святынь, во время паломнических шествий. Цветы использовались как атрибуты, например, в мероприятиях по проведению Дня Белого, Дня Розового цветка, когда налаживалась их продажа в благотворительных целях. Как сообщали современники: «Цветками полные корзинки алеют всюду, тут и там…» [7].

Реклама и объявления свидетельствуют, что разнообразные цветы находились в продаже во многих городских магазинах и лавках. Предлагалось красивое оформление.

Охрана природы в городах как специальное направление общественной деятельности в начале XX века еще не сложилось. Но горожане уже проявляли настойчивую заботу о сохранении озеленения на улицах, бульварах и в скверах, выступали против вырубки вековых деревьев.

Содержание домашних животных было распространено в городах. Известно, что в пейзаж городских улиц вписывались свиньи, домашняя птица, выбежавшая со двора. Бродячие собаки представляли значительную проблему и угрозу для горожан. В газетных сводках новостей постоянны упоминания о нападениях на прохожих тех собак, которые остались без присмотра хозяев, а также о постоянном собачьем лае, нарушавшем тишину. В то же время любовь к животным была присуща горожанам и столетие назад, поэтому часто встречались ситуации, когда хозяева разыскивали своих пропавших животных, давали объявления в газеты об их поиске с указанием породы, примет животного, клички и обещанием щедрого вознаграждения. В некоторых городах организуются общества любителей животных. Однако в то же время современники с огорчением отмечали пассивность, бездеятельность появлявшихся обществ, сетовали, что точно неизвестны ни место их нахождения, ни характер деятельности.

Городской уклад жизни оставлял место для связи жителей городов с природным окружением. На страницах газет публиковалась информация о погоде и природном мире в разные сезоны года. Хотя и преобразованными в культурном плане, но все же важными для горожан природными объектами оставались пригороды, набережные рек и парки, городские сады. В начале XX века большую популярность приобрели загородные маевки, пароходные катания, в том числе и для детей. Учебные заведения стали активно использовать в образовательном процессе экскурсии на природу.

Значимым направлением в контактах горожанина с природой являлся дачный отдых либо выезд на дачи для проживания в летний период с целью экономии семейного бюджета. Здесь городские обыватели ближе общались с местным сельским населением, но одновременно выявлялось и разное понимание природы в менталитете городского и сельского населения.

В городах распространяется устойчивое представление о том, что городская жизнь имеет множество негативных сторон, в том числе вследствие развития вредных производств, загрязнения воздуха, повышенного шумового фона и ускоренных темпов смены событий. Это послужило основанием для большого внимания к процессу оздоровления, в котором общение с природой должно было занять достойное место, отсюда и пропаганда курортов, полезности принятия воздушных ванн, купаний, пребывания в зеленых зонах.

Выводы. В начале XX века формы включенности природы в городское пространство и повседневную жизнь горожанина претерпели некоторые изменения. Наблюдается определенное сокращение форм материальной культуры, опирающейся непосредственно на природные начало, фрагментарность форм общения городских жителей с природой.

Рост цен на городскую землю, уплотнение застройки, переориентация занятий ряда городских жителей привели к сужению сельскохозяйственного сектора, сокращению мет, отводимых под плодовые сады и т. д. При этом очевидно создание и более активное использование зеленых зон в городах. Появились первые инициативы по сохранению природного богатства в городском пространстве (противодействие вырубке деревьев, общественное внимание к отношению к животным и пр.).

Сохраняется и расширяется линия на присутствие сегментов либо символов природы в городской культуре в качестве декоративных элементов, которые были призваны подчеркнуть связь горожанина с растительным и животным миром.

Стало формироваться представление о необходимости использования натуральных (близких к природе) компонентов во всех сферах бытовой культуры (питании, одежде), впоследствии усилившееся в XX веке. Все тенденции развития природного пространства в крупных и малых городах развивались в контексте противопоставления искусственного и естественного начала. Мир машин, технических новинок, неестественное ускорение ритма жизни сопровождались ностальгией по природным истокам и присутствием в жизни городских обывателей вектора, ориентированного на компенсацию удаления от природы (загородный отдых в виде маевок, дачного отдыха, пароходных катаний, а внутри городской черты – активное посещение садов, набережных, скверов, бульваров, а также озеленение жилых помещений и пр.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларусы. У 10 т. / В. К. Бандарчык, М. Ф. Піліпенка, А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 1995–2007. – Т. 6 : Грамадскія традыцыі / В. М. Бялявіна [і інш.]. – 2002. – 606 с.
2. Ященко, О. Г. Загородный отдых гомельчан в начале XX в. / О. Г. Ященко // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 2 / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2007. – С. 144–146.
3. Ященко, О. Г. Весенние развлечения гомельчан в начале XX века / О. Г. Ященко // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 7 / Інстытут мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Права і эканоміка, 2009. – С. 353–362.
4. Никифоровский, Н. Я. Странички из недавней старины города Витебска. Воспоминания старожила / Н. Я. Никифоровский. – Минск : Полымя, 1995. – 149 с.
5. Виноградов, Л. Город Гомель: Его прошлое и настоящее / Л. Виноградов. – М. : Типография Н. Н. Шарапова, 1900. – 48 с.
6. Гарады Беларусі на старых паштоўках: альбом / Аўтар-уклад. В. Целеш. – Мінск : Беларусь, 1998. – 256 с.
7. Гомельская мысль. – 1914. – 6 мая. – С. 3.

Агеева Л. Е.
(Республика Беларусь, г. Минск)

ТЕРАТОЛОГИЧЕСКИЙ МОТИВ МОГИЛЕВСКИХ РУШНИКОВ

В нашей статье рассматривалась племя одноглазых аримаспов [2], обитавших, по свидетельству Геродота, на территории Восточной Европы, и была предложена гипотеза об их этничном составе. В данной статье рассматриваются их противники, с которыми они воевали из-за золота – грифоны. Эта тема привлекала к себе многих авторов, как в античные, так и в настоящее время, тем не менее, грифоны до сих пор остаются загадочными существами. Поскольку греки называли грифонов «собаками Зевса», это дало основание исследователям отождествлять Грифона с иранским Сэнмурвом, который имел тело льва и морду собаки. В. Никифоровской летописи сообщается, что в начале правления князя Владимира, на холме у Днепра среди семи главных славянских кумиров (Перуна, Хорса и Дажбога) стоял также идол «Семаргаа» [27, с. 22]. Тем не менее, белорусской мифологии этот персонаж не известен.

Среди археологических материалов Беларуси, Грифон был популярен в XIII в.: его вырезали на *костяных гребнях из самшита* (Музей белорусского Полесья в Пинске) [18, рис. 158], а также из Минска [18, с. 93]. К. А. Лавыш сообщает, что материал этих гребней (самшит) импортный и традиционно привозился на Русь из Причерноморья и Средиземноморья [18, с. 94]. Другая находка – бронзовая накладка на деревянную чашу того же периода из Полоцка [18, рис. 162]. В XVII в. Грифон вдруг появляется на шляхетских гербах, например, Браницких и Сапегов [19, с. 230], на цеховых гербах могилевских седельников и шубников [37, с. 516] и на изразцах из Новогрудка (Музей др.бел. культуры).

В России на диадеме XII в. из д. Сахновка изображен Александр Македонский, летящий в колеснице, запряженной двумя грифонами [30, с. 615] и тот же сюжет – на Дмитровском соборе XII в. в г. Владимире [30, с. 646]. Если принять во внимание, что полководец – далеко не мифический персонаж, то это дает нам основание сделать вывод, что эти сюжеты являются аллегорией победы («впрягать» в значении «покорять»). Таким образом, Грифон может иметь отношение к какому-то царю или к его народу.

Исследователи сравнивали Семурга с индийской Гарудой, которая, движениям своих крыльев порождает бурю [22, т.1, с. 266]. Похожими свойствами обладает и Семург в «Шахнамэ»: *Его ты с крылатой горой бы сравнил. // В когтях унести в поднебесье слона // И чудище моря с глубокого дна // Поднять нипочем ему… // Довольно ему над равниною взмыть // Чтоб солнцу померкнуть, чтоб миру застыть*» [5, с. 127]. В русских сказках упоминается Гриф-птица в сказке «Норка-зверь», где он полностью соответствует иранскому Сэнмурву: «Она этакая огромная, что затемняла собою солнечный свет, а в другой сказке поднимается вихрь от взмаха крыльев птицы-львицы или гриф-птицы, которая была величиной с гору» [32, с. 101–102].

Если рассматривать Грифона как мифическое существо, то первоначально он мог представлять собой такое природное явление как тайфун или смерч. О возникновении в древности культа природному явлению рассказывает Геродот. Северо-восточный ветер Геллеспонт у берегов Магнесии, вызвавший бурю, выкинул персидские корабли на сушу. Спасли только те, которые вовремя вытащили на берег. Афиняне заметили начало бури и стали приносить жертвы и призвать Борея, чтобы он помог уничтожить варварские корабли. «Впрочем, из-за этого Борей обрушился на варварские корабли, которые стояли на якоре, этого я не могу сказать», – отмечает Геродот. Афиняне возвели храм Борею на реке Иллисе, оказав ему этим наивысшее почтение» [15, с. 122]. Причем такое мистическое мышление было свойственно не только грекам. Например, царь персов Ксеркс, после того, как после бури море выкинуло персидские корабли на сушу, приказал бичевать море и наложить на него оковы [15, с. 129]. Правда потом переправа персов через Геллеспонт была обставленна религиозными церемониями: молитвами Солнцу, возжиганием жертвенных благовоний, выстиланием пути миртовыми ветками, а потом царь совершил жертвоприношение – бросил в море золотую чашу и меч акинак [15, с. 125].

По своим функциям грифон близок дракону. Например, упоминание о грифонах, которые стерегут *золото*, имеет свой аналог в греческой мифологии, где дракон в Колхиде охраняет *золотое* руно, другой дракон охраняет *золотые* яблоки на *золотом* дереве в садах Гесперид, которые должен был принести царю Эврисфею Геракл [16, с. 159]; у скандинавских народов существует поверье, что дракон, охраняет клады и открывает их в праздник, на сороковой день после Пасхи [23, с. 120]. Оба фантастичные существа, как грифон, так и дракон, связаны с идеей власти. Если рассматривать грифона с точки зрения этимологии его зооморфных символов, от которых он происходит, то можно сделать следующее предложение: орел – *царь птиц*; лев – *царь зверей*, при слиянии в одного существо, они включают в себя такое понятие, как «царь царей» популярное когда-то на Востоке. По китайским поверьям, если человеку присниться дракон, такой человек может стать императором. В иранской мифологии имеется такое же представление, например, злой дракон Ажы Дахака (*ажы* – змея, дракон) в «Шах-Намэ» выступает как иноземный царь-тиран Мидии [4, с. 79]. Д. С. Раевским сообщается, что драконы и разные животные в древности служили для обозначения ранга своего владельца [28, с. 15]. У парфян, сарматов и даков имел распространение штандарт с изображением дракона. У них он был флагом отряда в одну тысячу человек. Во время управления Трояна драконы появились также и у римлян [14, с. 134].

Дракон в русских сказках также хоть и Горыныч, но Змей. Как отмечалось Б. А. Рыбаковым, Огненный Змей или «черноморский змей» – устойчивый символ конных орд южных кочевников, внезапно нападающих на славян и требующих себе дани в виде девушек [29, с. 18].

Возможно, еще одно имя этого дракона, упоминается А. С. Пушкиным: «Там царь Кощей над *златом* чахнет», поскольку «кощюнным» существом называют Грифона-Семаргла и русские летописи [30, с. 631]. К. В. Трэвер сообщает еще одно название этой мифической птицы в статье «Сэнмурв-Паскудж, собака-птица» [33], в которой просматривается негативная этимология. В белорусском слове санскритского происхождения «пачвара» также отображается негативное отношение к данному персонажу.

Некоторые авторы связывают грифонов со скифскими племенами, которые оставили после себя многочисленные надгробные памятники в виде курганов с каменными насыпями, расположенные не только в Восточной Европе, но и в горных долинах Алтая [9, с. 31]. Сюжет нападения грифонов на великанов аримаспов очень популярен не только в скифском искусстве. Он упоминается и в киргизском эпосе «Манас» [1, с. 150–251], а также в чудских преданиях про чудь и про «панов», и про ослепление ими врагов [25, с. 40].

Принципы образования этнонимов у древних народов Азии рассматривались этнографами и востоковедами, которые считали, что тотемический субстрат представлял важную роль в древнем этнообразовании. По мнению П. Будберга, в большинстве случаев они восходят к названиям птиц, животных, орудий производства и т. п. [10, с. 75, 76]. Дж. Фрэзером исследовались названия племен у аборигенов острова Витар, который находится между Новой Гвинеей и Цэлебесом. Его обитатели считают себя потомками кабанов, змей, крокодилов, гепардов, собак и угрей [35, с. 443]. Причем похожее явление сохранилось не только на далеких островах, отрезанных от цивилизации. И. В. Власавой сообщается, что еще в начале XX в. на Среднем Урале неожиданно стали заявлять о себе «гамаюны». До сих пор были известны гамаюны Калужской губернии (Нижне-Сергинский р-н Свердловской обл.), где от них осталась только память. Это были крепостные крестьяне бояр Ромодановских. Бояре имели прозвище – гамаюны, *поскольку в их гербе имелся рисунок этой птицы.* Интересно, что это название и разные его толкования широко распространенны в говорах вплоть до Амура. А о своем «гамаюнском» прошлом помнят поныне гамаюны Среднего Урала [6, с. 123].

В Казахстане в могильнике скифского типа (с трехгранным наконечником стрелы) выявлена застежка из рога оленя в виде грифона [3, с. 24]. Достаточно часто грифонами украшается скифское оружие, например, в одном захоронении был найден набор бронзовых наконечников стрел келермеского типа и *костяное навершие лука* в виде грифона (Прикубанье) [20, с. 337]. *Рукояти скифских мячей* также украшались изображением грифона, например, из кургана Семь Братьев (Прикубанье), V в. до н. э. [5, с. 29], а также меч V в. до н. э., найденный на территории Бактрии (современный Таджикистан), вырезанный из слоновой кости. Круглое отверстие для глаза вырезано в виде вставки для драгоценного камня [26, с. 266]. На Алтае в кургане V в. до н. э. найден бронзовый меч, рукоятка которого декорирована двумя грифонами [3, с. 93]. Указанные рукояти наиболее интересные по своим художественным особенностям, но не единственные, где можно увидеть грифонов. На Львовщине найден бронзовый фрагмент скифского меча I в. н. э., который тоже украшен грифоном [7, с. 299], как и золотая обкладка ножен из скифского кургана Придонья (VI в. до н. э.) [5, с. 130]. Грифонами декорируются и скифские церемониальные копья [24, с. 115]. По сообщению И. Кодлубай, скифские воины носили не только мечи, но и ременные пояса, сагайдаки, украшенные золотыми и серебряными бляшками с фигурами грифонов, зверей и птиц [13, с. 119]. В скифских курганах находили бронзовые бляхи и налобники в виде грифонов (IV–III в. до н. э.) [36, с. 275]. О том, что Грифон был очень популярен у скифов, свидетельствует также и сообщение А. М. Лескова о женском погребении IV в. до н. э. На голове умершей была тканая накидка, концы которой, опускаясь на плечи, были обшиты 13 прямоугольными золотыми бляшками с изображением грифона [20, с. 337]. Видимо, число **13** у скифов считалось сакральным, поскольку в скифском кургане на юге Беларуси (около д. Хильчицы Житковичского р-на Гомельской обл.), были найдены также **13** наконечников стрел, которые экспонируются в Музее древнебелорусской культуры НАНБ.

Как уже отмечалось, у славян существовал ряд эпических преданий, про «черноморского змея», которые дожили до начала XX века. В конечном итоге славяне побеждают того «змея», впрягают его в плуг и обгоняют на нем гигантскую борозду – вал, который огораживает киевскую землю (т. н. «Змиевы валы»). Победу над ним, по данным эпоса, помогли обеспечить два волшебных кузнеца, которые, выковали оружие [29 с. 18]. Возможно, этим оружием были копья, поскольку в словах «*копьё*» и «*копейка*» один и тот же корень. Про то, что, например, в Африке, наконечники стрел исполняли роль денег, имеются сведения у В. Н. Рябцевича [31, с. 22]. Как известно, в античные времена грифонов чеканили на монетах Боспорского царства в Тавриде (сегодня Крым) [34, с. 351], поэтому в словах «*грифы*» и «*гривны*» также просматривается взаимосвязь со значением «денежная единица».

Образ грифонов впервые появился в III тыс. до н. э. в эламитском искусстве (юго-западная часть Ирана, современный Хузистан), где их вырезали на печатях [8, с. 139]. Грифонами украшены столбы персидского дворца в Персеполе. Исследователям хорошо известен также золотой царский браслет с Аму-Дарьинского клада с грифонами на концах [3, с. 16]. На территории Восточной Европы Грифон был популярен в античные времена у скифов, в Средневековье и даже в наши дни. И если грифон на современном гербе Крыма воспринимается как дань истории, то его присутствие в народных тканях Восточной Европы говорит нам о забытых традициях. Например, исследователь народных тканей Г. С. Маслова, называет Грифона-Семаргла на архангельском женском головном уборе XIX в. *оленем* [21, с. 28], хотя «рога» у этого животного растут не из головы, а из плеч, значит это – крылья. Переднюю ногу животного, также вряд ли можно назвать копытом, это лапа льва. И поскольку на головном уборе вышит Грифон-Семаргл, это дает нам основание утверждать, что похожий, но более схематичный, рисунок в геометрическом орнаменте белорусских рушников представляют собой это мифичное животное. Среди опубликованных народных тканей Беларуси его символ найден на 4 рушниках Юго-Востока республики [12, с. 153, рис. 421; 17, с. 104,

105, 140]. Исследователь орнаментов Сибири и Урала С. В. Иванов называет подобный знак у финно-угров «тамгоподобным» [11, с. 111, рис. 62–1; с. 113].

В итоге можно сделать вывод, что мифическое существо Грифон-Семаргл-Гаруда, скорее всего, связано с культом природной стихии, такой как смерч. Его образ, соединяя в себе царя животных льва, а также царя птиц орла, в целом включал в себя такое понятие как «царь царей». Поскольку Грифон был очень популярен у скифов, у которых лошади, мечи, луки, налобники и застежки декорировались грифоновой эмблематикой, а в античной Тавриде чеканились монеты с его изображением, поэтому ираноязычных кочевников могли прозвать грифонами. Согласно фольклору, они были сборщиками дани если не золотом, то девушками. И если божество Семарг(л) входило в пантеон семи богов князя Владимира, то есть основание утверждать, что существо на архангельском женском головном уборе, а также на рушниках-набожниках из Могилевской и Гомельской обл. Беларуси представляют собой схематичное изображение Грифона-Семаргла.

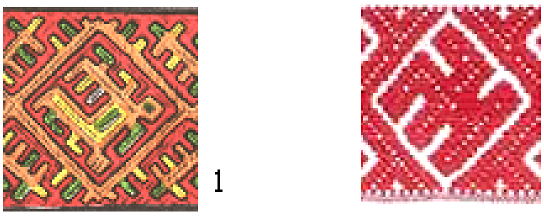


Рисунок: 1 – стилизованный Грифон-Семаргл на архангельском женском головном уборе XIX в. [21, с. 28] ; **2** – схематическое изображение Грифона-Семаргла на рушнике из д. Поплавы Кличевского р-на Могилевской обл., начало XX в. [17, с. 104].

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамзон, С. М. Этнографические сюжеты в киргизском эпосе «Манас» // СЭ. – 1947. – № 2. – С. 134–154.
2. Агеева, Л. Е. Культ Геракла у славян // Гістарычна-археалагічны зборнік, 2014 (у друку).
3. Артамонов, М. И. Сокровища саков. – М. : Искусство, 1973.
4. Арутюнян, С. Мифы и легенды Древней Армении. – Ереван : Аревик, 2007.
5. Бонгард-Левин, Г. М., Грантовский, Э. А. От Скифии до Индии. – М. : Мысль, 1983.
6. Власова, И. В. О терминах для обозначения этнических категорий // Этнографическое обозрение. – 2009. – № 4. – С. 118–129.
7. Войтович, В. Українська міфологія. – Київ : Либідь, 2005.
8. Древние цивилизации / под ред. Г. М. Бонгард-Левина. – М.: Мысль, 1989.
9. Завитухина, М. П. Пазырык. Древняя самобытная культура алтайских кочевников // Курьер ЮНЕСКО, январь. – 1977. – С. 31–37.
10. Зуев, Ю. А. Киргизы-буруты (К вопросу о тотемизме и принципах этнонимообразования) // СЭ. – 1970. – № 4. – С. 74–86.
11. Иванов, С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. – М. –Л. : АНСССР, 1963.
12. Кацар, М. С. Беларускі арнамент. Ткацтва, вышыўка. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя, 1996.
13. Коллубай, І. Відображення скіфського світогляду у мистецтві VII–VIII ст. до н. е. на території України // Народознавчі зошити. – № 1–2. – 2006. – С. 112–125.
14. Козленко, А. В. Военная история античности : словарь-справочник. – Минск : Беларусь, 2001.
15. Корзун, М. С. Концепция «зависть богов» (Fthonos Theon) и религиозно-идеологическая борьба во время греко-персидских войн (по данным Геродота) // Выбраныя навуковыя працы Беларускага дзяржаўнага універсітэта. У 7 т. Т.2. Гісторыя. Філалогія. Журналістыка / адк. рэд. А. А. Яноўскі. – Мінск : БДУ, 2001. – С. 119–133.
16. Кун, Н. А. Легенды и мифы Древней Греции. – Минск : Народная асвета, 1985.
17. Лабачэўская, В. А. Повязь часоў. – Мінск : Беларусь, 2009.
18. Лавшц, К. А. Художественные традиции восточной и византийской культуры в искусстве средневековых городов Беларуси (X–XIV вв). – Минск : Белорусская наука, 2008.
19. Лазука, Б. А. Гісторыя беларускага мастацтва. – Мінск : Беларусь, 2007.
20. Лесков, А. М. и др. Исследования Каховской экспедиции // Археологические открытия 1971 года. – М. : Наука, 1972. – С. 336–338.
21. Маслова, Г. С. Орнамент русской народной вышивки. – М. : Наука, 1978.
22. Мифы народов мира : энциклопедия. В 2 т. – М. : Сов. Энциклопедия, 1991.
23. Морозова, М. Н. Скандинавские народы // Календарные обычаи и обряды в странах зар. Европы. Весенние праздники. – М. : Наука, 1977. – С. 110–121.
24. Музей исторических драгоценностей УССР. – Киев: Мистецтво, 1984.
25. Пименов, В. В. Чудские предания как источник по этнокультурной истории Европейского севера СССР // Советская этнография. – 1968. – № 4. – С. 30–42.
26. Пичикян, И. Р. Парадные ножны греко-бактрийских мечей // Проблемы античной культуры. – М. : Наука, 1986. – С. 264–272.
27. Полное собрание русских летописей. Т.35. – М. : Наука, 1980.
28. Раевский, Д. С. Искусство и мифы скифов. Заговорят ли изображения? // Курьер ЮНЕСКО, январь, 1977. – С. 14–16, 41.
29. Рыбаков, Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. – М. : Наука, 1982.
30. Рыбаков, Б. А. Язычество Древней Руси. – М. : Наука, 1988.
31. Рябцевич, В. Н. О чем рассказывают монеты. – Минск : Народная асвета, 1977.
32. Славянская мифология. Словарь-справочник. – М. : Линор и Совершенство, 1998.
33. Тревер, К. В. Сэнмурв-Паскудж, собака-птица. – Л. : Гос. Эрмитаж, 1937. – 74 с.
34. Туровский, Е. Я. Грифон на античных монетах // Сугдейский сборник. – Киев-Судак: Академпериодика, 2004. – С. 348–351.
35. Фрэзер, Дж. Золотая ветвь. – М. : Политлитература, 1983.
36. Черненко, Е. В. Скифские курганы под Скадовском // Археологические открытия 1970 года. – М. : Наука, 1971.
37. Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: у 6 тамах. Т.2. – Мінск : Бел. Энцыклапедыя, 1994.

Алексенка Д. М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВОБРАЗЫ НЯБЕСНЫХ АБ'ЕКТАЎ (МЕСЯЦА, ЗОРАК) У БЕЛАРУСКІХ ЗАМОВАХ

Актуальнасць тэмы прапанаванага артыкула абумоўлена павышанай цікавасцю, якую замовы выклікаюць зараз у фалькларыстаў, літаратуразнаўцаў, этнографаў і прадстаўнікоў іншых гуманітарных спецыяльнасцей. Звязаныя з уяўленнямі чалавека аб навакольным свеце, яны змяшчаюць у сабе пазнавальны патэнцыял, маюць вялікую этнаграфічную, моватворчую і мастацкую каштоўнасць і ўяўляюць сабою неад'емнае звяно нацыянальнай культуры.

У апошнія дзесяцігоддзі была апублікавана значная колькасць зборнікаў тэкстаў і спецыяльных даследаванняў, прысвечаных замоўна-заклінальнай традыцыі. У іх распрацаваны розныя аспекты праблемы: эвалюцыя жанру замовы ў індаеўрапейскай традыцыі, класіфікацыя замоўных тэкстаў, характар этнічных і лакальных традыцый, асаблівасці паэтыкі замоўных тэкстаў, іх абрадавая і магічная функцыя, стваракоцца паказальнікі персанажаў замоўных тэктаў (Т. Агапкіна, Л. Вінаградава, В. Дабравольская, Е. Ермакова, У. Кляус, М. Лякомцава, С. Небжэговская-Бартмінская, Л. Радэнкавіч, Т. Свешнікава, Т. Суднік, С. Талстая, У.

Тапароў, В. Усачова, Т. Фёдарава, В. Харытонава, Т. Цыўян, В. Чарапанава, С. Шындзін і інш.). Не менш важным з’яўляецца і апісанне вобразнай сістэмы замоў.

У працах айчынных фалькларыстаў ужо рабіліся спробы падобнага апісання замоўных тэкстаў, у прыватнасці, закраналіся пытанні, звязаныя з асэнсаваннем міфарытуальнай семантыкі асобных вобразаў. З апошніх публікацый адзначым манаграфію А. Ненадаўца «Міфалогія маіх продкаў», дзе ў асобным раздзеле прааналізаваны міфалагічныя ўяўленні, звязаныя з вобразам вады ў замовах [8]. У манаграфіі «Чароўныя змеі» даследчык прысвяціў асобны раздзел вобразу змяі ў замоўным жанры, а таксама прааналізаваў вобразы агню, дрэў і камянёў [9]. Што датычыць вобразаў месяца, зорак, то пэўныя выказванні аб семантыцы і функцыях нябесных аб’ектаў у замовах можна знайсці ў працах Г. Барташэвіч, Л. Салавей, І. Малашук, С. Вяргеенка, Т. Рабец, Т. Валодзінай, М. Леўкавец. Нягледзячы на тое, што даследчыкі адзначаюць уплыў нябесных цел на лёсы людзей, на ход падзей, аб’ектам спецыяльнага даследавання месяц і зоркі не выступалі.

Згадванне ў замовах нябесных аб’ектаў, зварот да іх за падтрымкай і садзейнічаннем звязана не толькі з верай у іх сілу, не толькі іх своеасаблівым абагаўленнем, але і ўласцівым старадаўняму чалавеку тыпам мыслення, «калі чалавек і прырода, звышнатуральныя сілы ўсведамляліся як элементы адзінага касмічнага цэлага і таму маглі ўзаемадзейнічаць як складнікі гэтага цэлага» [3, с. 41]. Так, у выніку падобнага ўзаемадзеяння на месяц і зоркі ўскладваецца роля своеасаблівых памочнікаў у зямных справах чалавека: «*Зара вячэрняя, зара вутраняя, сонца красная, месячык правядны, зорачкі частыя, панядзелачак сьвяты, сьвятачкі сьвятыя, празнічкі гадавыя! Станьця, гаспадухначкі, на помач…*» [5, с. 257, № 872]; «*Раннія зоркі, вячэрнія і божы дзянёчык, святая нядзелька, прыступіце, памажыце рабу божаму (імя) ад плахой балезні*» [5, с. 351, № 1209]; «*Раннія зоркі, вячэрнія і божы дзянёчык, святая нядзелька, прыступіце, памажыце раба божаму (імя) ад плахога глаза*» [5, с. 290, № 977]; «*Просимъ цябе, сонца красное, мѣсячко ясный, святыхъ вясёлыхъ звѣздъ, и святого Ивана Ксцицеля, который ксцивъ Исуса Христа, и зямлю, и воду, и ўсих насъ грѣшныхъ, – просимъ васъ и кланяемся вамъ. <…> Просимъ васъ и кланяемся: дайця жъ рады й помочи рабу божаму*» [11, с. 116, № 321].

Усведамленне сілы і значэння нябесных аб’ектаў, вера ў іх уплыў на жыццё, а таксама здароўе чалавека абумовіла іх шырокае выкарыстанне ў лячэбных замовах. Як слушна заўважае В. Усачова, «свяцілы – сонца, месяц, зоркі – карыстаюцца асаблівай павагай, шанаваннем у народнай традыцыі, яны выклікаюць і страх, і глыбокую пашану, з імі звязваюць і многія падзеі ў жыцці чалавека. Да іх звяртаюцца пры захворваннях» [14, с. 230].

Зварот да месяца, напрыклад, матывуецца прыродай начнога свяціла, якое знаходзіцца ў пастаянным змяненні, здольны да новага нараджэння, абнаўлення. Паводле М. Эліадэ, «усе касмалагічныя, магічныя і рэлігійныя значэнні і сэнсы, звязаныя з Месяцам, тлумачацца спосабам яго існавання, інакш кажучы, тым, што Месяц з’яўляецца «жывым» і невычарпальным у сваім адвечным абнаўленні і адраджэнні» [17, с. 298–299]. Так, да месяца звяртаюцца з просьбамі забраць хваробу і даравацъ чалавеку спакой і аблягчэнне: «*Месяц ты, месяц, срэбрыя рожкі, залатыя твае ножкі. // Сыдзі ты, месяц, зьнімі мой зубны боль, занясі яго ў аблокі. // Мой боль не вялікі, не малы, твая моц велічэзная*» [6, с. 399, № 625].

Часам у магічныя збавіцелі і саюзнікі выбіраюць зоркі; да іх звяртаюцца з просьбай прынесці сон дзіцяці. Пры гэтым просьба выказваецца ў выглядзе прапановы заключыць дагавор на аснове абмену: «*І вам, зорачкі, – на стаянне, а рабу божаму, младзенцу, – на здароўе, вам, зорачкі, – пасвяціці, а рабу божаму, младзенцу, – паспаці*» [4, с. 186, № 758].

З месяцам і зоркамі, якія народнай свядомасцю ўспрымаюцца як пасрэднікі ці памочнікі ў збаўленні хворага, могуць устанаўлівацца і роднасныя адносіны: «*Дрымоты, пакой, адшукай р. Б. і. р. Няхай яна спіць, высыпаецца, ноччу не прасыпаецца. Зоркі няхай будуць ёй сёстрамі, месяц ёй братам, а сон ёй кумам і сватам*» [7, № 207]. Як адзначае Т. Агапкіна, устанаўленне сімвалічнай роднасці з прыроднымі з’явамі і аб’ектамі з’яўляецца «адной з традыцыйных для народнай культуры форм залучэння вышэйшых сіл для вылячэння хворага», а таксама сведчыць аб актыўным выкарыстанні магічнымі тэкстамі традыцыйных каштоўнасцей, у прыватнасці ідэі роднаснасці і сямейнасці [2, с. 222].

Просьбы-звароты да месяца маглі датычацца не толькі здароўя, але і таго, што яму спадарожнічае: прыгажосці, шчасця, дабрабыту, якія, паводле народных уяўленняў, павінны прыбаўляцца, гэтак жа як прыбаўляецца месяц. У падобных просьбах-зваротах яскрава выяўляецца матыў абмену дарамі: «*Маладзік, маладзік, на моры купаўся, нам паказаўся. Табе крутыя рогі, а рабе божай (імя) прудкія зубы (ці здаровыя ногі); табе стараваць – рабе божай (імя) панаваць; табе на прыбытак, а рабе божай на здароўе!*» [5, с. 187, № 623]; «*Маладзічок-малайчок, хай цябе Бог нясе на высату, а мяне на красату, хай табе Бог дае вялікія рогі, а мне здароўечка ў ногі*» [5, с. 361, № 1241]; «*Молодикъ молодый, у тябѣ рогъ золотый, на мори купався, нам показався, табѣ на темныя ночи, а намъ на свѣтлыя вочи, вамъ на стояньня, а намъ на здоровья, вамъ на висоту, а намъ на красоту*» [11, с. 81, № 163].

У просьбах-зваротах да месяца даволі часта выкарыстоўваецца назва *маладзік*. Гэты факт указвае на тое, што звяртаюцца да маладога месяца, што ў прынцыпе зусім не выпадкова. Важнай умовай здзяйснення замоўнага рытуалу з’яўляецца час яго ажыццяўлення, у даным выпадку – першая квадра – перыяд, з якім звязаны надзеі чалавека на абнаўленне, «адраджэнне», ачуньванне. Разам з тым Г. Барташэвіч звяртае ўвагу і на тое, што у замовах да маладзіка даецца яшчэ азначэнне *малады, маладзенькі.* На думку даследчыцы, «гэта не проста месяц, да якога прызвычаіліся як да штодзённай з’явы, а адзначаны адметнасцю, незвычайны, таму ён і валодае неабходнай для жаданага выніку сілай» [3, с. 113–114].

У замовах выразна вымалёўваецца антрапаморфны вобраз месяца, гэтаксама як і зорак. Яны ўяўляюцца жывымі істотамі, якія валодаюць органамі пачуццяў, могуць слухаць, бачыць, успрымаць гаворку, рухацца;

такім чынам, адбываецца праекцыя чалавечых уласцівасцей на прыродны свет. Акрамя таго, месяц і зоркі, калі да іх звяртаюцца з просьбай аб падтрымцы і садзейнічанні, надзяляюцца высокім сацыяльным статусам. Напрыклад, у дачыненні да зорак можа выкарыстоўвацца азначэнне – цырыцы: «*Царіцы-звездзіцы, отдайце, верніце то зло, што мне прінеслі ні рыбой, ні пціцей, а человеком*» [4, с. 73, № 221]. Месяц жа велічаюць маладым усемагутным князем, згадваюць пра яго карону ці жадаюць яе набыць: «*Месяц, князь маладь, у цябе рог залаты*» [4, с. 25, № 24]; «*Ой, ты, кролю круглавіды, // Ты нябесны і нявідны, // Табе слава і карона, // А мне шчасце і доля*» [6, с. 386, № 1858].

Вобразнае ўяўленне аб зорках цесна звязана з канататыўным кампанентам, які адлюстроўвае нацыянальны каларыт і прадстаўлены ў замовах эпітэтамі, якія ўвасабляюць уяўленні старажытных беларусаў аб зорках. У замоўных тэкстах зоркі на небасхіле прадстаўлены як:

1) **«частыя»** – «*…куда ль не хажу, нікагда не блужу, сонца – па сонцу, луна – па луне, **пры частых звяздах**, пры вячэрніх зарах, хажу не блужу…*» [5, с. 45, № 50]; «*… а перад ім стаіць маць Прасвятая Бугуродзіца: сцеражэць, беражэць,– у дзень на работкі, у ночкі на пасцелькі, пад красным сонцам, пад ясным месяцам, пад лунным лунам, **пад частым звездам***» [5, с. 51, № 76]; «*Як рыба без вады не можа жыць, так каб раб (імя) без рабы (імя) не мог ні жыць, ні быць, ні есці ні пры ранняй зорцы, ні пры вячэрняй, ні ўдзень, ні ў поўдзень, ні **пры частых звёздах**, ні пры буйных вятрах, ні ўдзень пры сонцу, ні ўночы пры месяцу*» [5, с. 373, № 1296];

2) «**дробныя**» – «*Нарадзіўся раб божы Сямён (шаптун) пад жаркім сонцам, пад ясным месяцам, пад **дробнымі звяздамі***» [5, с. 77, № 162]; «*Гадзя, гадзя, гадзя! Унімі свой ядзе, а не ўнімеш свайго яду – буду гадзю заклінаць ясным сонцам, **дробнымі звяздамі** і ўсім мірам праваслаўным, Міхаілам Архістрацігам, чудным Іярэмаю, утрэнняю і вячэрняю зарою*» [5, с. 109, № 294]; «*У лесе на прыгорку стаіць сасна, тонкая, высокая, лісцем зялёная. Не баіцца ўлетку жары, а ўзімку марозу, ні жаркага сонца, ні яснага месяца, ні **дробных зор***» [5, с. 288, № 971];

3) **«ясныя»** – «*Сяку, засякаю, сухавеі супрашаю, цёмных ночачак, **ясных зорачак**, зберажыце рыжую скацінку*» [5, с. 78, № 167];

Як вынікае, найбольш ужывальнымі з'яўляюцца эпітэты «частыя» і «дробныя». Даныя эпітэты адпавядаюць утылітарным і эстэтычным уяўленням аб зорках і адлюстроўваюць сферу іх распаўсюджвання на небасхіле, а таксама з прычыны аддаленасці ад Зямлі дастаткова маленькі памер.

У замовах зоркі паўстаюць не толькі як пэўнае мноства аднародных, недыферэнцыраваных аб'ектаў. Нярэдка замаўляльнік адрознівае раннюю ці вячэрнюю зорачку: «*…Госпада Бога на помач к сабе прызвала, па ету порачку, па раннюю (вячэрнюю – якой парой шэпчаш) зорачку*» [5, с. 188, № 631]. Відавочна, што параметры часу адбіраюцца замаўляльнікам з тым улікам, каб садзейнічаць рэалізацыі установак замоўнага рытуалу, скіраванага на вяртанне чалавеку страчанага дабрабыту. Паводле В. Усачовай, найбольш спрыяльным часам для прамаўлення замовы з'яўляецца «раніца перад усходам сонцам, зара, сам момант з'яўлення сонца, вечар перад заходам сонца, заход, поўнач, пры месяцы (часцей, калі ён прыбывае), калі на небе запальваюцца зоркі…» [15, с. 89].

У адпаведнасці з тым, у які час прамаўляецца замова, замаўляльнік звяртаецца да ранняй / вячэрняй зорачкі з просьбай аб дапамозе: «*Памалюся, пакланюся Госпаду Богу і ўсім святым сваточкам, гадавым праздічкам, ранняй (вячэрняй) зорачцы, святому аўторачку (у які дзень)*» [5, с. 317, № 1067]; «*Памалюся, пакланюся Госпаду Богу, усім святым сваточкам, гадавым празнічкам, ранняй (вячэрняй) зорачцы*» [5, с. 287, № 965]; «*Памалюся, пакланюся ўсем святым сваточкам, гадавым празнічкам, ранней зорачцы*» [5, с. 351, № 1211].

У лячэбных замовах выкарыстанне вобразу ранняй / вячэрняй зорачкі падпарадкавана зусім іншай мэце: не даць магчымасці хваробе «знайці часовы пралаз і ўкараніцца ў жыццё чалавека» [1, с. 602]. У гэтай сувязі Т. Агапкіна адзначае наступнае: чалавечае жыццё, з аднаго боку, упісана ў сутачны, месяцавы і гадавы цыклы, з другога – яно лінейна і непазбежна, падзяляецца на больш меншыя адрэзкі, адмераныя асноўнымі этапамі соцыя-біялагічнага існавання чалавека. Гэтыя прыродныя цыклы і адрэзкі прысутнічаюць у замовах як адзінкі часу, якія могуць стаць полем дзеяння хваробы ці ворага [1, с. 602]. Так, у межах сутачнага часу замовы апелююць да ранняй / вячэрняй зорачкі, падчас якіх канстатуецца знішчэнне хваробы: «*і ў раба божага (імя) нікагда не бываць, па ету порачку, па вячэрнюю (раннюю) зорачку*» [5, с. 318, № 1067]; «*…і штоб не бываць табе ні пад поўнае, ні маладзіком, ні сходком, па ету порачку, па раннюю (або вячэрнюю) зорачку*» [5, с. 227, № 760].

Нярэдка нябесныя аб'екты выступаюць у якасці засцерагальнікаў, ахоўнікаў ад небяспечных праяў прыродных і надпрыродных сіл. Асабліва выразна функцыя зорак і месяца як вярхоўнай нябеснай сілы для аховы ад нягод рознага ўзроўню адлюстравана ў «матыве цудоўнага апранання». Неабходна адзначыць, што кампаненты, якія ўваходзяць у склад гэтага матыву, па-рознаму выяўляюцца і спалучаюцца ў тэкстах. Гэта можа быць уласна цудоўнае апрананне; цудоўнае «асвячэнне»; абярэг ад пагрозы (агароджванне, апаясванне, пакрыванне рызай) і г. д. [13, с. 148].

Касмічны вобраз агароджвання зоркамі, месяцам сустракаецца ў розных функцыянальна-тэматычных групах магічных тэкстаў: сацыяльнай скіраванасці, лячэбных, пастухоўскіх, паляўнічых, вясельных, любоўных абярэгах, а таксама абярэгах, якія прамаўлялі, ад'язджаючы ў дарогу: «*А я, раба божая (імя), іду, сонцам асвячуся, месяцам абгараджуся*» [5, с. 47, № 63]; «*Сонцам асвячуся, а месяцам абгараджуся, злых урагоў не баюся*» [5, с. 383, № 1335]; «*Сонцам асвяціся, месяцам агаражайся, урокаў не пужайся*…» [5, с. 59, № 100]. «*… Я іх не баюся, сонцам асвячуся, звёздамі абгараджуся*…» [5, с. 269, № 905]. «*Будзем ад етыя балезні зорычкамі аграджацца, месічкам асвяўчацца*» [5, с. 50, № 73].

Ідэя стварэння надзейнай мяжы з элементаў сакральнага свету раскрываецца не толькі праз матыў агароджвання. Адносна месяца і зорак гэта і матыў падперазання, а таксама – апаясвання: «*Устану*

раненька, памыюсь бяленька, солнышкам агаражусь, месяцам падпеpажусь, пайду ў горад Русалім» [5, с. 300, № 1013], «*Я святою вадою ўмываюся, ...а месяцам падперажуся, а зоркамі засцягнуся...*» [5, с. 380, № 1321]; «*Мяне маці нарадзіла, // Сонейкам абгарадзіла, // Месяцам падпаясала, // У дарогу адпраўляла*» [5, с. 46, № 56]. «Апрананне нябеснымі аб'ектамі» сімвалічна агароджвае чалавека ад сурокаў, ліхіх людзей і г. д., гэта значыць мікракосм чалавека ў працэсе барацьбы супраць зямных нягод злучаецца з макракосмам.

Акрамя таго, вобразы месяца і зорак выкарыстоўваецца для абазначэння прасторавых характарыстык сакральнай касмалагічнай сусветнай прасторы: «*Пайду, выйду, малада, за шырокі варата, стану пад чыстае неба, пад часты звёзды, пад ясную зару, пасматру на сіня мора*» [5, с. 376, № 1307]; «*Стану пад ясным небам, пад яснымі зарамі, перад дробнымі звяздамі, перад жаркім сонцам і ясным месікам і нябеснаю калясніцаю*» [5, с. 149, № 442]; «*Стану я рабъ божій благословясь и пойду перекрестясь изъ избы дверями, изъ двора воротами, на востокъ, на восточную сторону, подъ красно солнце, подъ младъ ясенъ мѣсяцъ, подъ чистыя звѣзды, подъ черныя облаки, подъ всю небесную силу*» [11, с. 52, № 194].

Сюжэтаўтваральным пачаткам у вышэйпрыведзеных прыкладах выступае шлях, прасторавае перамяшчэнне героя. Паводле С. Шындзіна, «вобраз шляху мог актуалізавацца з прычыны прысутнасці ў магічнай практыцы ўяўлення пра цесную ўзаемасувязь падзей макра-і мікракасмічнага парадку і пра магчымасць непасрэдна ўздзейнічаць на жыццё індывідуума і калектыву, пра актыўнае далучэнне да космасу, абсалютнай сумацыяй, эквівалентам якога з'яўляецца шлях» [16, с. 111]. Нябесныя аб'екты ў замовах суправаджаюць замаўляльніка на шляху да мэты. Пры гэтым сонца, месяц, зоркі – гэта не канчатковая мэта, а менавіта нябесныя аб'екты сакральнай прасторы, без якіх немагчыма дасягненне мэты.

Такім чынам, зварот да месяца, зорак у замовах беларусаў абумоўлены жаданнем замаўляльніка заручыцца падтрымкай і садзейнічаннем нябесных памочнікаў у розных сферах чалавечай жыццядзейнасці, а таксама забяспечыць надзейную ахову ад варожых з'яў рэчаіснасці або звышнатуральных сіл. Аналіз сэнсавага і функцыянальнага прызначэння нябесных аб'ектаў дазваляе адзначыць, што у адрасаваных да іх зваротах-просьбах адлюстравана вера ў іх магічную сілу, а таксама непасрэдны ўплыў на жыццё чалавека.

ЛІТАРАТУРА

1. Агапкина, Т. А. Восточнославянские лечебные заговоры в сравнительном освещении: Сюжетика и образ мира / Т. А. Агапкина. – М. : Индрик, 2010. – 824 с.
2. Агапкина, Т. А. Тема родства в восточнославянских лечебных заговорах / Т. А. Агапкина // Категория родства в языке и культуре : сб. ст. / РАН, Ин-т славяноведения ; отв. ред. С. М. Толстая. – М., 2009. – С. 212–224.
3. Барташэвіч, Г. А. Магічнае слова: вопыт даследавання светапогляднай і мастацкай асновы замоў / Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 128 с.
4. Вяргеенка, С. А. «На моры-акіяне, на востраве Буяне…» (лекавыя замовы Гомельшчыны): фальклорна-этнаграфічны зборнік / С. А. Вяргеенка ; пад рэд. В. С. Новак. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2009. – 220 с.
5. Замовы / уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. Г. А. Барташэвіч ; рэдкал. : А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 597 с.
6. Замовы / уклад. : У. А. Васілевіч, Л. М. Салавей. – Мінск : Беларусь, 2009. – 519 с.
7. Народная медыцына: рытуальна-магічная практыка / уклад., прадм. і паказ. Т. В. Валодзінай ; нав. рэд. А. С. Ліс. – Мінск : Беларус. навука, 2007. – 776 с.
8. Ненадавец, А. М. Міфалогія маіх продкаў / А. М. Ненадавец. – Чарнігаў : Всесвіт, 2009. – 400 с.
9. Ненадавец, А. М. Чароўныя змеі / А. М. Ненадавец. – Бабруйск, 2007. – 190 с.
10. Полесские заговоры (в записях 1970–1990 гг.) / сост., подгот. текстов и коммент. Т. А. Агапкиной, Е. Е. Левкиевской, А. Л. Топоркова. – М. : Индрик, 2003. – 752 с.
11. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Витебск, 1891. – Вып. 5 : Заговоры, апокрифы и духовные стихи. – 447 с.
12. Таямніцы замоўнага слова / уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт., камент. і рэдаг. І. Ф. Штэйнера, В. С. Новак. – Гомель : Беларускае Агенцтва навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 1997. – 320 с.
13. Топорков, А. Л. Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв. история, символика, поэтика / А. Л. Топорков. – М. : Индрик, 2005. – 480 с.
14. Усачева, В. В. Вокативные формулы в народной медицине славян / В. В. Усачева // Славянский и балканский фольклор. Верования. Текст. Ритуал / РАН, Ин-т славяноведения и балканистики ; отв. ред. Н. И. Толстой. – М., 1994. – С. 222–240.
15. Усачева, В. В. Молитвенные обращения к луне / В. В. Усачева // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора : тезисы и предв. мат. к симпозиуму / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики ; редкол. : В. В. Иванов [и др.]. – М., 1988. – С. 189–191.
16. Шиндин, С. Г. Пространственная организация русского заговорного универсума: образ центра мира / С. Г. Шиндин // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор / РАН, Ин-т славяноведения и балканистики ; отв. ред. Т. М. Николаева. – М., 1993. – С. 108–127.
17. Элиаде, М. Трактат по истории религий : в 2 т. / М. Элиаде. – СПб. : Алетейя, 2000. – Т. 1. – 394 с.

Аўсейчык У. Я.
(Рэспубліка Беларусь, г. Полацк)

ТРАДЫЦЫІ ПАМІНАННЯ ПРОДКАЎ У СТРУКТУРЫ МАСЛЕНІЧНАЙ І ВЕРБНАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ ПАДЗВІННЯ. ПА МАТЭРЫЯЛАХ XIX – ПАЧАТКУ XXI СТ.[1]

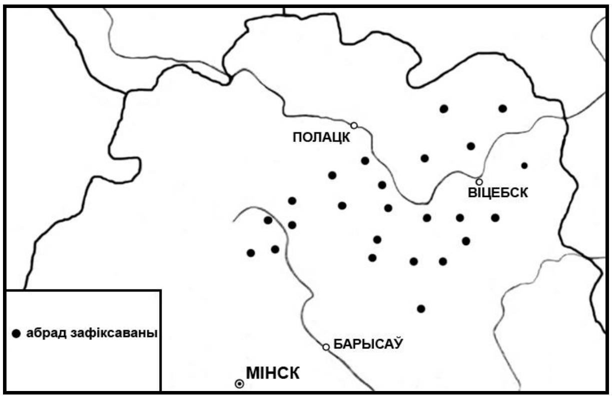
Адным з найбольш адметных і разнастайных цыклаў народнага календара беларусаў з'яўляецца веснавая абраднасць. Абрады веснавога перыяду ўяўляюць складаны комплекс, які ўключае вялікую колькасць разнародных элементаў. Неад'емным і дастаткова характэрным кампанентам веснавога цыклу каляндарных абрадаў з'яўляюцца рытуалы памінання памерлых. Памінальная абраднасць беларусаў Падзвіння ў веснавы перыяд уключае велікодна-радаўніцкія і

[1] Артыкул падрыхтаваны ў ходзе працы па тэме «Традиционный культурно-языковой ландшафт белорусско-русского (Витебско-Смоленского) пограничья XX – начала XXI в.: символика фольклорных образов, ритуальные функции и их коммуникативные репрезентации» (№ Г14РП-003).

траецкія памінальныя рытуалы, а таксама традыцыі ўшанавання продкаў, прымеркаваныя да Вербніцы і Масленіцы. Калі траецкая і велікодна-радаўніцкая абраднасць разглядалася ў навуковай літаратуры, то памінальныя рытуалы на Масленіцу і Вербніцу не сталі прадметам спецыяльнага даследавання. Гэта акалічнасць прадвызначыла тэматыку прадстаўленага артыкула.

Масленічныя Дзяды. Згодна з праваслаўным календаром, масленічнаму тыдню папярэднічае адна з «радзіцельскіх субот». У шэрагу частак Беларусі да яе прымеркавана спраўленне Дзядоў. Дадзеная памінальная традыцыя распаўсюджана на Падзвінні, Падняпроўі і Усходнім Палессі [9, с. 81, с. 82; 10, с. 179; 11, с. 65]. Яна спарадычна сустракаецца і на Міншчыне [14, с. 114]. На Панямонні і Брэсцкім Палессі Масленічныя Дзяды амаль не фіксуюцца [12, с. 82; 13, с. 27, с. 95]. На Падзвінні дадзеная памінальная традыцыя найбольш пашырана ва ўсходняй частцы рэгіёна (Мал. 1). Яна спарадычна сустракаецца і ў цэнтральнай, вельмі рэдка на захадзе рэгіёна (за выключэннем Докшыччыны). Традыцыя памінаць памерлых, прымеркаваная да Масленіцы, мела таксама шырокае распаўсюджанне ў рускіх [8, с. 48].

На Падзвінні Дзяды, якія ладзяцца напярэдадні Масленіцы, маюць розныя назвы. Найбольш распаўсюджанымі з'яўляюцца назвы *«Ма́сленічныя»* ці *«Ма́сленыя»* (*«Масляны́я»*) Дзяды. У рэгіёне гэтыя Дзяды сустракаліся таксама пад назвай *«Мясаедныя»*, а памінальная субота мела назву *«Тоўстай»* [7, с. 2; 11, с. 65]. Этнограф М. Анімеле адзначаў, што ў Лепельскім павеце гэтыя Дзяды былі вядомыя пад назвай *«Мясныя»* [2, с. 212]. У в. Гняздзілава (сучасны Докшыцкі раён) яны мелі назву *«Мясніцы»* [15, с. 258]. Такая назва ў сучасны перыяд яшчэ захоўваецца ў в. Туркі Докшыцкага раёна: *«Дзяды тры разы: перад акцябарскімі – Дзмітраўскія, Асяніны, перад Велікодным постам Мясніцы і перад Тройцай»*[1].



Мал. 1. Арэал абраду Масленічныя Дзяды на тэрыторыі Беларускага Падзвіння

Этнографы канца XIX – пачатку XX ст. амаль не зафіксавалі на Падзвінні прынцыповых асаблівасцей у памінанні памерлых на Масленічныя Дзяды ў параўнанні з іншымі Дзядамі[2]. А. Троіцкі згадвае, што ў в. Гняздзілава (сучасны Докшыцкі раён) на гэта свята пасля вячэры ўся моладзь адпраўлялася ў шынкі на ігрышча [15, с. 258]. Як спецыфічная рыса Масленічных Дзядоў (у мінулым і ў сучасны перыяд) у рэгіёне адзначаецца прыгатаванне для памінальнай трапезы бліноў [11, с. 65; 18, s. 379]. Рэспандэнты паведамляюць таксама аб прыгатаванні *«масленых»* страў: *«Адзначалі Масляныя Дзяды – гатавалі ўсё масляное»*[3].

У астатніх момантах памінальныя абрады на Масленічныя Дзяды, як сведчаць матэрыялы сучасных палявых даследаванняў, амаль не адрозніваюцца ад іншых Дзядоў. Аднак у шэрагу месцаў рэгіёна існавалі некаторыя асаблівасці ў асартыменце страў і парадку іх спажывання на Масленічныя Дзяды. Асабліва гэта тычыцца памежжа Падзвіння і Падняпрўя. Так, у в. Рамашкава Талачынскага раёна быў наступны парадак: *«Масляныя, ці ня чэцьвера іх. Пякуць первы блін, эта ўсегда пакойніку. І такі канун робюць, мёду туды нямножка. А вечарам эты блін, што первы, нада ў гэту ваду пакрышыць. І брацъ ложкай. Первую ложку ўзяць і паліць пакойніку. На стол паліць і палажыць. Тады браць сабе ў рот. Тады апяць. На стол трошку і сабе ў рот. Тры разы так. – Не абязацельна так. Наша мама і звала: «Дзяды-прадзеды, хадзіця к нашаму столу, к нашаму паспеху, хлеба-солі прыяйце, нас ня скора ажыдайця». Возьмеш тарэлачку, палажаш яму на тарэлачку бліна, чаго яшчо і нясуць на кут пад іконы. А тады самі за стол садзімся. А тоя там стаіць. Усіх памянеш. Усе родненькія, хадзіця <…> і завіця ўсіх, у каго німа. Усіх, усіх. Я і цяпер усіх памінаю, людцы добранькія, і сватоў, усіх, і па імю назаву, прыхадзіця ўсе»*[4].

У мясцовасці паблізу пасёлка Бягомль Докшыцкага раёна Дзяды напярэдадні Масленіцы атрымалі назву *«Буркаўскія»* (Мал. 2) [5, с. 55; 17, р. 29, р. 30–31, р. 36, р. 75–76, р. 79]. На тэрыторыі мікрарэгіёна існуюць разыходжанні як у тлумачэнні тэрміна, так і адносна абрадавых дзеянняў падчас гэтых Дзядоў. У рэгіёне слова «буркаўкі» мае таксама значэнне свіных ножак, прыгатаваных для рытуальнага спажывання, выробленых з іх дзіцячых забавак, калі костачку надзявалі на нітку і расцягвалі, прычым утвараўся характэрны гук, зімовых вятроў і мяцеліцы або толькі каляднай завеі. Па інфармацыі мясцовага насельніцтва гэтыя Дзяды спраўлялі амаль так як і астатнія. Спецыфічнай абрадавай стравай на іх былі вараныя свіныя ногі [5, с. 55]. У в. Замасточча на Масленым тыдні ў пятніцу вечарам варылі свіныя ногі, у суботу раніцай іх елі, а ўвечары спраўлялі Буркаўскія Дзяды: *«Ножкі свінныя варуць у пятніцу, ставюць вечарам, на нач варуць, а тады ўвечары Дзяды правюць. Гэтаксама як абычна… Гэта перад Масленіцай… Называліся Буркаўскія Дзяды»* [17, р. 29]. Пра ўжыванне свіных ног на Масленічныя Дзяды ў Барысаўскім павеце (у які і ўваходзіла Бягомальшчына) адзначаў яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. Я. Тышкевіч [18, s. 379].

[1] Запісана Валодзінай Т. В., Гурскай Ю. А. у 2005 г. ад Міцько В. У., 1926 г. н. у в. Туркі Докшыцкага раёна.

[2] Падрабязны аналіз восеньскіх Дзядоў гл.: Аўсейчык, У. Я. Восеньскія Дзяды ў беларусаў Падзвіння: рэгіянальныя асаблівасці і лакальныя варыянты / У. Я. Аўсейчык // Весн. Полац. дзярж. ун-та. Сер. А. Гуманіт. навукі. – 2012. – № 9. – С. 35–44.

[3] Зап. экспедыцыяй ПДУ у 1996 г. ад Паўлоўскай В. Я., 1926 г. н. у в. Касмыры Чашніцкага раёна.

[4] Зап. Валодзінай Т. В у 2007 г. ад Ляхновіч В. С., 1928 г. н., Масалковай Р. У., 1936 г. н., Владыка В. І., 1936 г. н., Васкрасенскай Ж., 1938 г. н. у в. Рамашкава Талочынскага раёна.

Мал. 2. Арэал абраду Буркаўскія Дзяды на тэрыторыі Докшыцкага раёна Віцебскай вобласці

Мал. 3. Арэал абраду Вербныя Дзяды на тэрыторыі Докшыцкага раёна Віцебскай вобласці

Памінанне памерлых у структуры вербнай абраднасці. На тэрыторыі Падзвіння зафіксавана спрадычнае наведванне могілак на Вербніцу [3, арк. 10; 4, арк. 20; 6, с. 414, с. 417; 17, р. 23; 7, с. 16–17; 16, с. 619]. Для шэрагу вёсак Докшыцкага раёна традыцыя наведваць могілкі ў гэты дзень строга выконваецца і ў наш час: *«Вербу насілі на магільнік. І ўбіраем вербачку. І стаўляем, каторыя памёршыя, і новым, і даўна памёршым. Эта ад даўнага такі закон»* (в. Баяры) [17, р. 23]. У некаторых месцах рэгіёна дадзеная традыцыя ўжо не сустракаецца, але пра яе яшчэ памятаюць рэспандэнты: *«Ну гэта раньшай насілі, раньшай і вербачку на кладбішча на первы дзень ішлі і вербачку насілі»*[1].

Наведванне могілак на Вербніцу адбывалася пераважна пасля службы ў храме [17, р. 71]. Абавязковым элементам гэтага наведвання рэспандэнты называюць традыцыю ўторкваць галінкі вярбы на магілах памерлых [17, р. 23, р. 71; 6, с. 414, с. 417]. Як сведчаць крыніцы, дадзеная традыцыя выконвалася і ў тых выпадках, калі храм на Вербніцу не наведвалі. На могілкі іншы раз прыносілі не пасвечаную вярбу [17, р. 23, р. 71]. Па меркаванні У. А. Лобача, вярба, якая ўторкваецца на пахаваннях, як і ў хаце і на палетках, «выконвае функцыю сакральнага маркёра, што наноў вызначае і ўмацоўвае межы «свайго» свету, абавязкова ўлучаючы ў яго структуру і могілкі (дзядоў)» [6, с. 417].

У канцы XIX – пачатку XX ст. традыцыя наведваць могілкі на Вербніцу і ўторкваць на магілах галінкі вярбы была распаўсюджана ў Віцебскім і Полацкім паветах. Гэта наведванне суправаджалася спецыяльнымі рытуальнымі дзеяннямі. Прыйшоўшы на могілкі, тры разы сцябалі магілу вярбой і прамаўлялі характэрнае прывітанне [7, с. 16–17]. Наведванне могілак з гэтай мэтай у Віцебскім павеце іншы раз адбывалася на Вялікдзень або Радаўніцу [16, с. 619]. Традыцыя адносіць галінкі вярбы на могілкі на Вербніцу зафіксавана і на Заходнім Палессі [1, с. 51, с. 52].

Такім чынам, на аснове аналізу этнаграфічных крыніц XIX – пачатку XXI ст. можна зрабіць наступныя высновы: 1) у комплекс веснавой памінальнай абраднасці беларусаў Падзвіння ўваходзяць Масленічныя Дзяды і традыцыі ўшанавання продкаў, прымеркаваныя да Вербніцы; 2) Масленічныя (Масляныя, Мясаедныя, Буркаўскія) Дзяды распаўсюджаны ва ўсходняй і цэнтральнай частках рэгіёна, а таксама на Докшыччыне; іх спецыфічнай рысай, у параўнанні з іншымі Дзядамі, з'яўляецца асартымент памінальных страў (бліны, «масленыя» стравы, вараныя свіныя ногі і інш.); 3) на Падзвінні спарадычна фіксуецца традыцыя наведваць могілкі на Вербніцу, а на тэрыторыі Докшыцкага раёна існуюць Вербныя Дзяды, адметнасцю якіх быў посны памінальны стол; 4) для сучаснай абраднасці беларусаў Падзвіння характэрна захаванне памінальных рытуалаў на Масленіцу і Вербніцу, але ў значна спрошчаным і зрэдукаваным выглядзе.

ЛІТАРАТУРА

1. Агапкина, Т. А. Очерки весенней обрядности Полесья / Т. А. Агапкина // Славянский и балканский фольклор : этнолингвистическое изучение Полесья. – М., 1995. – С. 21–107.
2. Анимеле, Н. Быт белорусских крестьян / Н. Анимеле // Этнографический сборник. – 1854. – Вып. II. – С. 111–268.
3. Архіў гісторыка-філалагічнага факультэта УА «ПДУ» (АГФФ). – Фонд 1. – Воп. 3. – Спр. 4. Матэрыялы фальклорна-этнаграфічнай экспедыцыі ў Докшыцкі раён (ліпень 2011 г.). – Сш. 1. Запісы Аўсейчыка У. Я.
4. АГФФ. – Фонд 1. – Воп. 3. – Спр. 5. Матэрыялы фальклорна-этнаграфічнай экспедыцыі ПДУ ў Глыбоцкі і Пастаўскі раёны (4–18 ліпеня 2012 г.). – Сш. 1. Запісы Аўсейчыка У. Я.
5. Валодзіна, Т. Буркаўкі / Т. Валодзіна // Міфалогія беларусаў : энцыкл. слоўн. – Мінск, 2011. – С. 55.
6. Лобач, У. А. Міф. Прастора. Чалавек : традыцыйны культурны ландшафт беларусаў у семіятычнай перспектыве / У. А. Лобач. – Мінск : Тэхналогія, 2013. – 511 с.
7. Никифоровский, Н. Я. Освященные предметы и отношение к ним простонародья Витебской Белоруссии / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : типолитогр. насл. М. Б. Неймана, [1903]. – [2], 26 с.
8. Соколова, В. К. Весеннее-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX – начало XX в. / В. К. Сокалова. – М. : Наука, 1979. – 288 с.
9. Толстая, С. М. Деды в полесском народном календаре / С. М. Толстая // Балто-славянские этнокультурные и археологические древности. Погребальный обряд : тезисы докладов / Ин-т славяноведения и балканистики АН СССР ; редкол. : Вяч. Вс. Иванов (отв. ред.), Л. Г. Невская. – М., 1985 – С. 81–83.

[1] Зап. аўтарам у 2009 г. ад Кавалевіч З. І., 1936 г. н. у в. Дзедзіна Докшыцкага раёна.

10. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / [ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай]. – Мінск : Бел. навука, 2001. – Т. 1 : Магілёўскае Падняпроўе / Т. Б. Варфаламеева, В. І. Басько, М. А. Козенка [і інш.]. – 797 с.
11. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / [ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай]. – Мінск : Бел. навука, 2004. – Т. 2 : Віцебскае Падзвінне / Т. Б. Варфаламеева, А. М. Боганева, М. А. Козенка. – 910 с.
12. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / [ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай]. – Мінск : Выш. шк., 2006. – Т. 3 : Гродзенскае Панямонне : у 2 кн. / В. І. Басько [і інш.]. – Кн. 1. – 608 с.
13. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / [ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай]. – Мінск : Выш. шк., 2008. – Т. 4 : Брэсцкае Палессе : у 2 кн. / В. І. Басько [і інш.]. – Кн. 1. – 559 с.
14. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / [ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай]. – Мінск : Выш. шк., 2010. – Т. 5 : Цэнтральная Беларусь : у 2 кн. / В. І. Басько [і інш.]. – Кн. 1. – 847 с.
15. Троицкий, А. Уклад / А. Троицкий // Литов. епарх. ведомости. – 1875. – 27 июл. – С. 69–70.
16. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : [в 3 т.] / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. имп. акад. наук, 1890. – Т. 1, ч. 2 : Бытовая и семейная жизнь белорусов в обрядах и песнях. – XXXIV, 712, [4] с.
17. Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Lieuvių tautosakos rankraštynas. – B. 7647. Tautosaka 2006 m. liepos mėnesį prie Neris ištakų surinkta Lietuvos ir Baltarusijos mokslininkų grupės, vadovaujamos Vykinto Vaitkevičiaus.
18. Tyszkiewicz, E. Opisanie powiatu Borysowskiego pod względem statystycznym, geognostycznym, historycznym, gospodarczym, przemysłowo-handlowym i lekarskim. Z dodatkiem wiadomości : o obyczajach, śpiewach, przysłowiach i ubiorach ludu, gusłach, zabobonach i t.d. / E. Tyszkiewicz. – Wilno : Drukarnia Ant. Marcinowskiego, 1847. – 489, IV s.

Борсук Л. І.
(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

АДЗІНСТВА ПРЫРОДЫ І КУЛЬТУРЫ. УНІВЕРСАЛЬНЫ СІНКРЭТЫЗМ НАРОДНАЙ ТВОРЧАСЦІ

Этнічная мастацкая культура адлюстравала як галоўную парадыгму светаўспрымання – спасціжэнне эстэтычнага праз пачуццёвае адчуванне *гармоніі* светаўладкавання. Імітацыя прыроднага парадку ў народнай творчасці адпавядала гэтаму галоўнаму для стражытнаславянскай культуры філасофска-эстэтычнаму прынцыпу. Разнастайныя формы народнай творчасці паказваюць, што іх вобразны строй быў спароджаны анімістычным светапоглядам, адухатворанай карцінай сусвету, самой прыродай, яе ландшафтамі, песняй, „што вясну гукае», найгрышам гуслярным, сапраўды мастакоўскім адчуваннем свету.

Прыродная ўсеагульнасць разумелася як найвышэйшая каштоўнасць. Высокая мера эстэтызацы ўсяго, што было звязана з прыродай, асабліва раслін і жывёл, была закладзена ў самасвядомасці чалавека спрадвечна. І тое інтуіцыйна-эстэтычнае, якое праяўляла сябе ў розных формах духоўнай і матэрыяльнай культуры («другой прыроды») было пакуль што звязана з агульнай пазітыўнай ацэнкай: свяшчэннае, каштоўнае, добрае, прыгожае. Усё, што забяспечвала чалавеку выжыванне, з'яўлялася дабром і *мерай прыгожага*. Гістарычна першай формай духоўнай культуры была язычніцкая ***міфалогія.*** З яе пачыналіся ўсе мастацкія формы, і свет, сонца, вада, агонь прысутнічаюць як галоўныя вобразы ва ўсіх жанрах народнай творчасці – ад старажытных язычніцкіх малітваў і чароўных казак да лірычных песень, прымавак, прыказак, апавяданняў больш позняга паходжання. «Если свет представлялся благом и красотой, то естественно, что его источник – солнце – был высшим благом и универсальной мерой красоты», – адзначаецца ў «Очерке истории эстетической мысли Белоруссии» [1, с.15].

Салярны культ меў вельмі глыбокія карані і ў духоўнай, і ў матэрыяльнай культуры і амаль не страціў сваёй сілы з прыняццем хрысціянства. Сімвалічнай выявай сонца было кола (кола з крыжом, кола з шасцю спіцамі, так званае кола Юпітэра). Яго ладзілі на дрэвах, каб запрасіць на жыхарства бусла – святую птушку. Яно і як знак сонца, і як грамавы знак давала спадзяванне на поспех і аберагала ад маланкі. Беларуская народная матэрыяльная культура – посцілкі, ручнікі, абрусы – зберагла гэту сімволіку, у арнаментах зашыфраваны аповед пра жыццё, прыроду, мары пра шчасце, спадзяванні на лепшую будучыню. *Культ вады* меў асаблівае сакральнае значэнне. «Святилищами служения водным богам были особенные места у берегов священных озёр, рек, потоков и ключей, куда стекался народ для священных обрядов», – паведамляецца ў слоўніку «Опыт русского простонародного словотолкования» [2, с. 34]. З гэтай крыніцы вядома таксама, што да берагоў Буга, які меў назву «Бог-рака» набліжаліся з асаблівым свяшчэнным хваляваннем. *Культу агню* спадарожнічалі карагоды, песні, закляцці. Агонь з'яўляўся сімвалам ачышчэння. Гэты культ знайшоў найбольш поўнае мастацкае ўвасабленне у купальскіх абрадах, у якіх, як паведамляе Сімяон Полацкі ў «Слове пра сем смяротных грахоў», «поганским обычаем огнь возгнещают» [3, с. 106].

Гэтыя культы (і многія іншыя) выпраменьваліся на *Культ Маці-Зямлі.* Па народнаму звычаю, зямля магла вызваліць чалавека ад хвароб, да яе звярталіся ў замовах і клятвах, каб такая клятва была непарушнай. Зямля была дамінантай, самой сутнасцю існавання чалавека, а «род занятий подсказывается ландшафтом и постепенно определяет культуру возникшей этнической целостности» [4, с. 175]. Адзначалася нейкая вышэйшая містычная сувязь паміж культурай і земляробствам, якая ўяўляла адначасова шанаванне вышэйшых сіл і ўмелую апрацоўку зямлі. Культ Маці-Зямлі з'яўляўся, такім чынам, увасабленнем *адзінства прыроды і культуры*, што праявілася (як «аплікацыя» эстэтычных пераваг) ў блізкіх старажытнаму беларусу вобразах зелянеючай руні, квітнеючай нівы, зжатай паласы, апошняга снапа. Яны напоўнены трапяткім пачуццём працаўніка-земляроба, што і засталося ў песнях.

Такія паэтычныя вобразы аб'ядноўвалі міфалогію і фальклор. Фальклорная творчасць, безумоўна, абапіралася на міф. Калі нашы продкі пакланяліся самой прыродзе, то малявалі яе ў разнастайных вобразах, магутнасць якіх была ўвасабленнем прыроднага светаўладкавання. Але ж для фальклору, на думку У. Конана, больш характэрна свабоднае мастацкае мысленне, «у якім дамінуюць эстэтычныя, свабодныя,

ігравыя адносіны чалавека да рэчаіснасці», а міфалогія «дагматычная па сваёй прыродзе…і грунтуецца на сацыяльна-касмічнай іерархіі быцця, сцвярджае прынцып панавання і падпарадкавання» [5, с. 35]. Каб забяспечыць сабе трывалае зямное бытаванне, чалавек быў вымушаны шукаць магчымасці гарманізаваць свае адносіны з прыродай, з касмічным сусветам, і ён складаў свой аповед пра яго стварэнне і шматлікія праявы. Тое, чаго няма ў рэальнасці, з'яўляецца ў фантазіі, але фабула аповеду заўсёды пабудавана так, каб былі забяспечаны гарманічныя адносіны чалавека з сусветам. *Міфатворчасць* з'яўлялася стыхійна знойдзенай змястоўнай мадэллю жыццёва важных сітуацый для чалавека і чалавецтва. Прысутнасць у міфах сусветнай, касмічнай свядомасці абумовіла такую яго якасць, як наддындывідуальнасць. Прадукт фантазіі людзей розных культур выяўляе адны і тыя ж рысы, напрыклад, бінарныя пазіцыі, такія, як жыццё і смерць, добры і злы, святло і цемра, свой і чужы і многія іншыя. Толькі антрапаморфнае іх увасабленне складае набор ключавых фігур народнай міфалогіі, якія вызначаюць адметныя, спецыфічныя рысы таго ці іншага этнасу.

Да хрысціянізацыі язычніцкія боствы не надзяляліся чалавечымі атрыбутамі, яны вызывалі не столькі сакральнае, а больш эстэтычнае пачуццё. У гадавым каляндарным кругагзвароце гэтыя багі-вобразы нараджаліся кожны ў свой час. Іх нараджала чалавечая фантазія ў працэсе пакланенняў, святкаванняў, магічных заклінанняў. Яны належалі свядомасці чалавека зусім рэальна, як існуючая незалежна ад суб'екта аб'ектыўна даная субстанцыянальнасць. У гэтым сэнсе зразумела пазіцыя А. Лосева, які заўважыў, што, калі бясконцая сімволіка становіцца міфам, у ім заўсёды спалучаецца натуральнае і звышнатуральнае, і праз гэта «становится актуальной исключительно эстетическая образность мифа» [6, с. 444].

Пазней у міфалогіі ў сімвалічным выглядзе паўстаюць лепшыя сутнасныя якасці самога чалавека, аб'ядноўваюцца аб'ектыўнае і суб'ектыўнае. Вызначальныя для міфалогіі ўсіх народаў уяўленні аб боствах, што кіруюць сусветам (зямлёй, жывёламі і раслінамі, людзьмі), пераконваюць у тым, што людзі прыпісвалі вышэйшай істоце свае творчыя сілы – майстэрства ганчара, каваля, скульптара, дойліда. Старажытны чалавек думаў, што ад таго ці іншага боства-творцы ён атрымлівае ў дар уменне працаваць, ствараць, тады як на самой справе ён маляваў міфалагічныя вобразы багоў-мастакоў, адчужаючы ад сябе асабістыя творчыя сілы.

Такім чынам, у самасвядомасці чалавека інтуітыўна фарміравалася тое эстэтычнае, што было названа *формай.* Значэнне арганізаванасці і ўпарадкаванасці як «антыэнтропных і антыхаатычных» (М. Каган) якасцей формы было ўвасоблена раней за іх тэарэтычнае асэнсаванне (напрыклад, у першых філасофска-эстэтычных трактатах піфагарэйцаў аб суразмернасці і гармоніі як сутнасці прыгожага). Сакральны змест напаўняўся строга адпаведнымі рытуаламі, святкаваннямі, гульнямі, песнямі, карагодамі. «Каляндарны модус мыслення» (З. Мажэйка) патрабаваў разгорнутай сістэмы магічнага ўздзеяння на прыродныя з'явы і жыццёвыя сітуацыі.

Злітнасць усіх складнікаў: мастацкіх і аналітычных, апавядальных і рытуальных – з'яўлялася асновай міфатворчасці. Анімістычная светапоглядная сістэма давала магчымасць стварыць адухатвораны вобраз сусвету, з якога чалавек не вылучаў сябе, але шукаў сродкі забяспечыць больш трывалае зямное бытаванне праз падпарадкаванне духаў жывой і нежывой прыроды. З гэтай мэтай і прымяняліся прыёмы магіі, абраду, культу, заклінання. Па сутнасці, *анімізм* (тэрмін увёў англійскі этнограф Э. Тэйлар), як вера ў вярхоўных бостваў, у падпарадкаванасць ім духаў і душ, вера ў жыццё пасля смерці, уяўляе сабой першапачатковую стадыю рэлігійнага светаўспрымання і амаль нічым структурна не вызначаецца ад наступных політэізму і монатэізму. З даследаванняў І. Сразнеўскага вядома, што «богам земным поклонялись всюду, где сознавали их присутствие. Богам небесным поклонялись в особенных храмах, перед идолами и под открытым небом, или под сенью ветвей, где находились простые жертвенники, что происходило до тех пор, пока славяне не научились строить храмы» [2, с. 34]. Арабскія крыніцы паказваюць, што язычніцкія храмы славян былі вядомы ў Гнезна, Вільні, Арконе, Ноўгарадзе, Кіеве і інш. [2, с. 30]. Пра набажэнства ў гонар бога сонца Велеса ў арконскім храме (Прыбалтыка), якое спраўлялася пасля заканчэння жніва і святкавалася з песнямі і танцамі, паведамляе Саксон Граматык (1208) у сваёй «Дацкай гісторыі» [2, с. 30].

Аб рэлігійнай практыцы славян-язычнікаў упамінае таксама арабскі вандроўнік Аль-Масудзі: «Были в земле славянской священные здания. Одно находилось на высокой горе. Это здание славно по своей архитектуре – положению камней разного рода и цветов, – по звукам, раздающимся сверху здания, наконец по тому, что бывает с людьми, когда эти звуки поражают слух» [2, с. 35]. Відавочна, што спеў быў прыналежнасцю язычніцкай рэлігіі і сродкам моцнага магічнага ўздзеяння ў кантэксце сінкрэтычнай відовішчнай містэрыі.

Для старажытнага чалавека вялікае значэнне мела вера ў магічнае ўздзеянне замовы, закляцця, малітвы. Іх сугестыўныя якасці ўзмацняліся, калі слова атрымлівала пэўную інтанацыю, афармлялася музычна. Па павер'ях беларусаў, музыка і спевы маглі заваражыць, маглі вызваліць чалавека ад цялеснай і душэўнай немачы. Дар натхнення лічыўся чароўным, ён ішоў ад сіл прыроды, ад «жывой вады», і ім надзяляліся толькі выбраныя: спевакі, паэты, музыкі. Яны лічыліся прарочымі, надзеленымі талентам падслухаць і перадаць людзям усе таямніцы прыроды і жыцця. Слова было не проста сімвалам, знакам, яно збліжалася з адпаведным прадметам і нават ажыўляла яго.

У сінкрэтычнай супольнасці са словам шліфавалася народная *музычная мова.* Ў ёй адбілася шматвяковая гісторыя народнага музычнага мыслення і выпрацавалася інтанацыйная аснова напеву, тая інтанацыйная формула, якую называюць «голасам» (вясны, купалля, каляды). Напеў, як сімвалічны код, азначаў пачатак новага аграрнага сезону і меў высокае напружанне, вялікай сілы экспрэсію. Злітнасць усіх яго элементаў (моўных, маторных, асабіста песенных) фарміравала моцныя сугестыўныя якасці найбольш старажытнай, каляндарна-абрадавай, песні. Лічылася, што не толькі чалавек, а і кожны музычны інструмент

мае свой «голас». Асноватворнае значэнне «голасу» тлумачылася ўласцівай беларусам антрапамарфізацыяй (адухаўленнем) музычных інструментаў.

На прыклады *магічнага ўздзеяння музыкі* багатыя як заходнія, так і ўсходнія культуры. Персанажы беларускай міфалогіі паўстаюць са старонак старадаўніх сярэдневяковых крыніц: «Аповесці мінулых гадоў», «Густынскага летапісу», «Слова пра паход Ігаравы», «Слова некоего христолюбца» і інш. У іх поруч з багамі славянаязычніцкага пантэона (Перуна, Хорса, Даждзьбога, Стрыбога, Сімаргла і Макаш) называюцца персанажы нізавой міфалогіі (Самъ, Рыглъ, вилы, огнь). У Густынскім летапісу да названых дадаюцца яшчэ Лада, Купала, Каляда, Пераплут. Славянскім замяшчальнікам Апалона і яго сына Арфея, апекуном музыкі і паэзіі, паводле «Слова пра паход Ігаравы», быў бог-пастух Велес. Ён шанаваўся не толькі як апякун пастухоў, але як пачынальнік музыкі і паэзіі. Ва ўступе да паэмы яе аўтар называе легендарнага гусляра і паэта Баяна «Вялесавым унукам». Функцыі славянскіх язычніцкіх багоў аднак дакладна не вызначаны. Вучоныя лічаць, што канчаткова міфалагічная сістэма старажытнай Русі не была сфарміравана. У той час, як грэчаская міфалогія была рэлігійнай асновай антычнай цывілізацыі, усходнеславянская складвалася пасля прыняцця хрысціянства.

У агульнаславянскім «Слове пра паход Ігаравы» вобраз Баяна-гусляра падаецца ў эпічнай велічы, але характарызуецца словам «вещий», якое даследчыкі тлумачаць як «ведун», ці знахар, чарадзей (А. Фамінцын). Паводле вераванняў беларусаў, звышнатуральнымі сіламі былі таксама надзелены дудары, да якіх ставіліся насцярожана. Так, этнограф XIX ст. П. Шпілеўскі занатоўвае: «На думку беларусцаў, знахары-ваўкалакі – людзі не простыя, а як быццам складаюць асобую касту вышэйшых істот, якія маюць сувязь з нячыстымі духамі і ў склад гэтай касты ўваходзяць дудары, казачнікі накшталт баянаў, млынары і пастухі» [7, с. 35]. Адсюль становіцца зразумелым сэнс пастухоўскіх прымавак: «Сварыся з гаспадаром, толькі не барыся з дударом; як дудар сказаў, дак з людзей ваўкалакам стаў».

Такім чынам, майстэрства валодання музычным інструментам лічылася чарадзействам, а дудароў і музыкаў лічылі чарадзеямі, бо яны «нешта ведаюць». Музыкамі, у адрозненне ад дудароў, называлі скрыпачоў, пра што падрабязна паведамляе П. Нікіфароўскі ў этнаграфічным нарысе «Дудар і Музыка». Яны таксама адзначаны ў беларускіх «ведах», пра што ў нарысе паведамляецца так: «Праўда, ці не, але здаўна гавораць старыя людзі, што, калі які-небудзь мужчына спатыкнецца, там напэўна іграў ці стаяў скрыпач; а калі дзе ўпадзе ці шлёпнецца, там абавязкова пахаваны дудар альбо скрыпач» [8, с. 170].

Дуда – адзін з найбольш старажытных беларускіх народных інструментаў атрымаў сваю назву ад дзеяслова дуць, як і паняцці дух, душа. Таму народная фантазія звязвала подых навальніцы, вой буры, свіст ветру з музыкай, з шалёнымі скокамі. Старажытныя грэкі лічылі, што такая стыхія падуладна толькі Дзіянісу, аднаму з вярхоўных боствaў творчых сілаў прыроды. Старажытныя карані дзіянісійскага пачатку былі закладзены ў першабытнай свядомасці чалавека. Сутнасць Дзіяніса, на думку Ніцшэ, праяўляецца ў матэрыяльнай сімволіцы, нічым не абмежаванай, у якой аб'ядноўваецца ўсё з усім, і з гэтага хаосу, як ён лічыў, нараджаюцца музычныя гармоніі, рытмы, дынаміка. У адрозненне ад Дзіяніса, які вечна памірае і зноў адраджаецца, Апалон нязменны і бессмяротны. Творчая моц апалонаўскага пачатку нясе міру гармонію, устойлівасць і спакой.

Можна згадаць думку К. Юнга, што вытокі творчай дзейнасці чалавека караняцца ў агульнай прыродзе людзей, у тым калектыўным неўсвядомленым спосабе перадачы найбольш каштоўнага і важнага для чалавека вопыту з пакалення ў пакаленне. І такія мастацка-эстэтычныя пачаткі, як *апалонаўскае і дзіанісійскае,* праяўляюцца з той ці іншай доляй асаблівасцяў у кожным этнасе. Іх далейшае мастацкае развіццё, суіснаванне ці перавага аднаго над другім залежыла ад генетычнай прырода і ўмоў сацыяльнага функцыянавання. Не гледзячы на перавагу мужчынскіх культаў, жаночыя боства-ўвасабленні (Дзіва, Мора, Лада, Купалка), як асэнсаванне прыроды ў жаночым вобразе, доўгі час захоўвалі прыярытэтнае становішча. Жаночы пачатак у старажытнай міфалогіі характарызуе элегічна-пяшчотнае (як праяўленне дзявочай чысціні) і, адначасова, самаахвярнае (звязанае з ідэямі мацярынства).

Паступова з ростам вобразнага светаўспрымання адбывалася *дэархаізацыя міфалогіі.* Былыя язычніцкія боствы, страціўшы свае ранейшыя рэлігійныя функцыі, набылі сэнс архетыпаў, устойлівых вобразаў-канстант – сімвалаў мастацкай творчасці. Сярэдневяковая абрадавая культура хрысціянскага перыяду набывала тэатралізаваны характар і была хутчэй мастацтвам, чым рэлігійнай верай. Са «Слова Христолюбца» (XVIст.) вядома, што пакланенне Роду і Рожаніцам суправаджалася пляскай, музыкай, песнямі і іншымі забавамі, пра што ён з абурэннем паведамляе: «Не подобает крестьянам игор бесовских играти: иже есть плясьба, гудьба, песни бесовскиеи жертвы идольские, иже огневи моляться и вилами, и Мокоши, и Симиреглу, и Перуну, и роду и роженицам и все тем, иже суть им подобна» [2,32]. У XVIIст. за «языческие утехи», за абрад «огнь возгнещать» на «торжество Купало» з пазіцый хрысціянскай тэалогіі дакараў сваіх землякоў Сімяон Полацкі у "Слове пра сем смяротных грахоў». У XIX–XX стст. з ростам цікавасці да беларускай этнаграфіі колькасць крыніц павялічылася. Старажытныя архетыпы атрымалі мастацкае ўвасабленне, кананічную паэтычнасць і эстэтычную значнасць.

Сапраўдным музычна-эстэтычным крэдам лічыцца запісаная знакамітым беларускім этнографам А. Сержпутоўскім паэтычная легенда аб «беларускім Арфеі». Вера ў магічную сілу музыкі падаецца тут у суладдзі з тонка і пранікнёна намаляванай карцінай прыроды, з паэтычнасцю ў тлумачэнні музычных выразных магчымасцяў. «Калі зайграе музыка, – занатоўвае аўтар, – …дык валы покінуць пасціса, развесяць вушы да й слухаюць, а ў лесе птушкі прыціхнуць, нават жабы не крумкаюць… А калі сельская моладзь пазбіраецца, сваволяць, смяюцца, песні пяюць – ведамо маладосць, заўжды весела; а музыка як зайграе на сваей дудаццы, дак адразу ўсе прыціхнуць. От ім здаецца, што якась слодыч улілася ім у сэрца, а якась

сіла ўхваціла за плечы й нясе ўсе ўгору і ўгору, к ясным зоркам, у чыстае неба, у чыстае, сіняе, шырокае неба…» [9, с. 31]. «Калі гучыць вяселая музыка, – і зноў распавядае аўтар, – пакідаюць мужыкі і бабы косы, граблі, вілы, гаршкі і біклагі, возьмуцца ў бокі і давай скакаць. Скачуць малыя дзеці, скачуць коні, скачуць кусты й лес, скачуць зоркі, скачуць хмаркі – усё скача і смяецца» [9, с. 32].

Легенда малюе рэальныя карціны жыцця беларуса, для якога яно грунтуецца на ярка акрэсленай аграрнай светапоглядной аснове. З другога боку, у ёй паўстае ідэальны вобраз музыкі, прысутнасць якога неабходна для чалавека, для гарманічнай пабудовы сацыяльнага жыцця, для гарманічных адносін паміж людзьмі і прыродай, для ўдасканалення самога чалавека. Пачуццёвы, эмацыянальны пачатак стварае ўлонне для нараджэння духоўнасці, ад якой заканамерна нараджаюцца эстэтычныя адносіны да навакольнай рэчаіснасці і само мастацтва як «творчасць духу». Гэта вельмі нялёгкі шлях цяжкай духоўнай працы – ператварэнне проста прыемнага ва ўзвышана прыгожае.

Так у гістарычным развіцці музычнай культуры, калі вызначыліся некаторыя асновы беларускага меласу, яе прыярытэтны меладычны (у адрозненні ад рытмічнага) пачатак, «*элегічнасць»* з'явілася этнадыферэнцыйнай катэгорыяй сучаснай прафесійнай творчасці. Гэты працэс адбываўся на працягу многіх стагоддзяў у беларускім музычным фальклоры як станаўленне музычнай самасвядомасці.

Музычнае з сінкрэтычнай супольнасці выступала ў кантэксце ці то *магічнага* (калі выкарыстоўвалася экстатычная прырода музыкі і здольнасць прыводзіць чалавека ў транс, як гэта падаецца ў казках «Іванка-Прастачок» і «Музыка і чэрці», у якіх музыка-чарадзейнік «што захоча, то ён з сэрцам і зробіць»; ці то *містычнага,* для спасціжэння таямніц сусвету (калі ў прастору сусвету ўзлятае «матыў вясны» як згустак сугестыўна накіраванай энергіі з верай і надзеяй: «Вясна-красна, што ты нам прынясла»), *этычнага***,** каб зацвердзіць маральны пачатак (напрыклад, у бясконцым кругаабароце святочных бясчынстваў) і знітаванага з ім *эстэтычнага* (як лірычнае споведзі ад душы, ад сэрца, ад натхнёнасці, ад пачуцця: «Ой, вы, птушкі, вы вясёлыя, / Заспявайце песню мне, / Заспявайце песню гэтак, / Каб далёка паплыла, / Да каб сэрцу гаротнаму / Яна ўцеху прынясла» [10, с. 91]).

З такога ўсеагульнага светапоглядавага сінкрэтызму вынікаў эстэтычны закон *адзінства прыроды і культуры.* У беларускім народным музычным мастацтве на падсвядомым узроўні вынікалі вобразна-эмацыянальныя і музычна-тэматычныя элементы, якія паступова вызначылі адметныя рысы (этнапачуцці, этнанастрой) нацыянальнага кантэксту і яго мастацкія эквіваленты – сродкі музычнай выразнасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Дорошевич, Э. К., Конон В. М. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. – М. : Искусство, 1972. – 320 с.
2. Финдейзен, Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века. В 2 т. – Т. 1–2. – М. – Л., 1928–1929.
3. Симеон Полоцкий. Избранные сочинения / Подготовка текста и коммент. И. П. Ерёмина. – М. – Л., 1953. (Сер. «Литературные памятники»).
4. Гумилёв, Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. – М. : АСТ, 2003. – 557 с.
5. Конан, Ул. Ля вытокаў самапазнання: станаўленне духоўных каштоўнасцяў у святле фальклору. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 238 с.
6. Лосев, А. Знак. Символ. Миф. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 479 с.
7. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и белорусскому краю / предисл., текстол. подгот., примеч. и комент. С. А. Кузняевой. – Минск : Полымя, 1992. – 251 с.
8. Никифоровский, Н. Очерки Витебской Белоруссии. 2. Дударь и Музыка. // Этнографическое обозрение. Кн. 13–14. – № 2–3. – М., 1892. – 176 с.
9. Сержтупоўскі, А. Казкі і паданні беларусаў-палешукоў. – Мінск : Універсітэцкае, 1999. – 191 с.
10. Анталогія беларускай народнай песні / укл. і камент. Г. І. Цітовіч; пад рэд. Р. Р. Шырмы. – Мінск : Беларусь, 1968. – 559 с.

Бут-Гусаім С. Ф.
(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

НАЦЫЯНАЛЬНА-КУЛЬТУРНАЯ АДМЕТНАСЦЬ АНТРАПАНІМІЧНАЙ ПРАСТОРЫ ГІСТАРЫЧНАЙ ПРОЗЫ ЗІНАІДЫ ДУДЗЮК

Даследаванне антрапанімікону мастацкага тэксту – адна з найбольш складаных праблем, што распрацоўваюцца сучаснымі лінгвістамі. Навуковая запатрабаванасць такіх даследаванняў у тым, што яны даюць цікавы матэрыял для назіранняў над асаблівасцямі індывідуальна-аўтарскай моватворчасці. І гэта актуальна пры сучаснай антрапацэнтрычнай арыентацыі лінгвістычных даследаванняў, імкненні навукоўцаў вывучаць мову праз прызму чалавека і яго інтэнцый.

Прадметам мастацкага аналізу ў гістарычным прыгодніцкім рамане Зінаіды Дудзюк «Велясіты» стала адна з невядомых старонак даўняй славянскай гісторыі. Пісьменніца ўзнаўляе падзеі IX–X стагоддзяў н. э. – процістаянне старажытнай славянскай дзяржавы Велясіціі Візантыйскай імперыі. У аповесці-хранографе «Славянскія князі» і зборніку эсэ «Шляхамі адвечнага слова» З. Дудзюк, абапіраючыся на звесткі, пакінутыя старажытнымі гісторыкамі, адшуквае даўнія сляды славянскіх плямёнаў – смалян, магілян, селічаў, рачан, лісічан, сапаў, люцічаў і многіх іншых – у помніках культуры чалавецтва. У зборніку эсэ «Нямеранае багацце» З. Дудзюк тлумачыць паходжанне найстаражытнейшых антрапонімаў, вывучае сканцэнтраваную ў імёнах герояў легенд, міфаў, паданняў і казак культурна-гістарычную інфармацыю – захаванае і перададзенае ад продкаў да нашчадкаў нямеранае духоўнае багацце славянскіх народаў. Аўтарка не толькі малюе драматычныя падзеі і постаці мінулага. Яна тонка перадае асаблівасці светаадчування і мыслення старажытных славян. Вырашэнню гэтай мастацкай задачы спрыяе ўмелае выкарыстанне вобразна-выяўленчых магчымасцяў уласных імёнаў, найперш – антрапонімаў.

Імёны, што функцыянуюць у творах, складаюць ***антрапанімічную прастору мастацкага тэксту.*** Пісьменніца ў антрапаніміконе сваіх твораў па-мастацку

прэзентуе рэальны свет, рэчаіснасць. Таму антрапанімічная прастора мастацкага твора з'яўляецца адлюстраваннем пэўнай этнамоўнай антрапанімічнай прасторы, якая аб'ектыўна склалася і існуе ў тую ці іншую гістарычную эпоху. Ствараючы антрапанімічны свет свайго твора, аўтарка выбірае адпаведныя **этасу**: месцу, часу, этнакультурнаму рэгіёну, у якім разгортваюцца падзеі, – онімы. Да ўвядзення хрысціянства імёны славянаў з'яўляліся празваннямі-характарыстыкамі, якія акрэслівалі фізічныя, разумовыя, маральныя якасці чалавека, паказвалі на парадак з'яўлення дзіцяці ў сям'і, на час, жаданасць або нечаканасць нараджэння дзіцяці. «*Назвиско*, «*рекло», «назвище», «прозвание»* (так называліся язычніцкія імёны-мянушкі) акрэслівалі індывіда паводле знешняга выгляду, фізічных недахопаў (*Беззуб, Безнос, Брухан, Глазатай, Головач, Горбач*), уласцівасцяў паводзінаў (*Баламут, Быстрой, Неупокой, Несмеян, Плакса*) і інш.

Творы З. Дудзюк цікавыя і адметныя спалучэннем свету рэальных падзей і постацяў айчыннай гісторыі са светам падзей і персанажаў, народжаных уяўленнем аўтаркі. Таму ўсе зафіксаваныя ў творах антрапонімы мы можам падзяліць на дзве групы. Па-першае, гэта імёны рэальных гістарычных асобаў, па-другое, гэта празванні персанажаў, створаных фантазіяй пісьменніцы.

Значную частку антрапанімікону твораў пісьменніцы складаюць імёны рэальных гістарычных дзеячаў, валадароў тагачасных дзяржаў свету: славянскіх князёў ***Вакаміра, Драгавіта, Мусокія, Пірагаста, Людавіта,*** імператара Вялікай Рымскай імперыі ***Карла***, булгарскага хана ***Крума***, візантыйскіх базілеўсаў ***Канстанціна, Льва, Нікіфара,*** базілісы ***Ірыны***, папы ***Льва III***, патрыярха ***Мікалая III***, каліфа ***Гаруна-аль-Рашыда*** і інш.

З. Дудзюк не раз выкарыстоўвае прыём актуалізацыі ўнутранай формы імені рэальнай гістарычнай асобы. Напрыклад, князь Велясіціі мае імя ***Вакамір***. Кантэкст рамана «Велясіты» напаўняе гэтае найменне глыбінным сэнсам. Празванне валадара велясітаў утрымлівае інфармацыю пра даўнія вандроўкі славянскіх плямёнаў па Еўропе і Азіі. Сын князя наведаў мёртвы горад у далёкай пустыні, дзе яму расказалі пра тое, што «*ў такім горадзе была пабудавана вежа, на якой прымацаваны вялізны празрысты крышталь, праз які чараўнікі разглядалі зорнае неба і чыталі боскія тайны лёсаў. Гэты крышталь называўся* ***вокам свету [міру]***. ***Мір*** *на славянскіх мовах азначае не толькі згоду, адсутнасць вайны, але і свет. Выходзіць, што і продкі славян ведалі пра гэта цудоўнае вока*» [1, с. 17].

Нашы продкі разумелі імя матэрыяльна, як неад'емную частку іменаванага, верылі ў тое, што імя прадвызначае жыццёвы шлях чалавека. Вера ў сувязь імені чалавека і яго лёсу выявілася ў звычаі надаваць немаўляці імя боства, якое будзе ахоўваць носьбіта празвання ад небяспекі. Так, князь ***Веляслаў*** быў названы ў гонар ***Вялеса***: «*Ён носіць імя <u>бога, які спрадвеку апекуецца іхнім родам і гаспадаркаю</u>*» [1, с. 21]. У цяжкія хвіліны жыцця ***Веляслаў*** просіць падтрымкі і спрыяння ад апекуна шляхоў і падарожных, магутнага чараўніка ***Вялеса***: «*Магутны* ***Вялесе*** *і духі продкаў, звяртаюся да вас з просьбаю. Дапамажыце мне ва ўсіх задумах і здзяйсненнях, дайце мудрасці і сілы*» [1, с. 53]. Сляды пакланення нашых продкаў язычніцкім багам можна знайсці і ў сучасным антрапаніміконе. У зборніку эсэ «Нямеранае багацце» З. Дудзюк заўважае, што *«на Берасцейшчыне даволі пашыраныя прозвішчы* ***Велясевіч, Валасевіч, Волас, Валаско, Власюк, Волах, Валашанюк, Валошка, Валошчык, Валашчук, Волх,*** *што паказвае на магчымую прыналежнасць уласнікаў гэтых прозвішчаў да племя, якое пакланялася* ***Вялесу***» [2, с. 22–23].

Пісьменніца адзначае, што імёны бостваў ляжаць у аснове найменняў магутных правадыроў славянскіх плямёнаў: «*Хоць у гістарычных крыніцах гэта імя запісана як* ***Ардагаст***, *хутчэй за ўсё, па-славянску яно гучала як* ***Радагост***, *або* ***Радагосць***. *Слова Ардагаст дзеліцца на дзве часткі: арда (зменененая «****рада****») і гаст (сэнсава адпавядае слову «****госць****»). Прынамсі,* ***<u>Радагостам</u>*** *<u>называўся галоўны бог паморскіх славян</u>. У якасці антрапоніма гэтае імя было распаўсюджана ў старажытнабалгарскай, старых чэшскай і польскай мовах*» [3, с. 214]; «***Вышан*** *– князь славянскага племені абадрытаў. Магчыма, імя магло гучаць як* ***Вышань***, *бо* ***так называўся адзін з галоўных язычніцкіх багоў, у якім увасабляўся дух Усявышняга***» [3, с. 246].

«Слова імя ўзыходзіць да індаеўрапейскага *nmen- з *enmen-, якое тлумачаць як утварэнне ад *en «унутры», «у» + -men (суфікс). Адсюль – найстаражытнейшая семантычная інтэрпрэтацыя імені як таго, што ўкладваецца, накладваецца, ускладаецца» [4, с. 23]. **Стваральная** прырода называння праяўлялася ў функцыянаванні так званых **імёнаў-пажаданняў,** якімі нібыта накрэсліваўся лёс старажытных валадароў: «***Валук*** *– князь венедаў. Імя гэтае паходзіць ад слова «****ўладыка****» і азначала ў славян вярхоўнага* ***кіраўніка, правадыра*** *ці* ***князя.*** *Магло паходзіць імя і ад слова «****вялікі****», якое, магчыма, увахходзіла ў склад княжацкага тытула*» [3, с. 235]. З. Дудзюк адзначае, што ў славян былі пашыраны **засцерагальныя** імёны, якія, маючы адмоўны сэнс, павінны былі адхіліць беды, хваробы і смерць: «***Нябул*** *– славянскі князь, імя якога паходзіць ад дзеяслова «****не быў****» і з'яўляецца ахоўным ад злых духаў, дарэчы, на палескім дыялекце гэтыя словы вымаўляюцца як «****не буў****»* [3, с. 241].

Што да імёнаў персанажаў, створаных фантазіяй пісьменніцы, то найменні гэтыя адлюстроўваюць мадэлі іменавання, якія існавалі ў старажытных славянскіх дзяржавах. Імёны ў старажытным грамадстве былі сацыяльна інфарматыўнымі. Так, героі рамана «Велясіты», якія з'яўляюцца прадстаўнікамі вышэйшых саслоўяў, маюць складаныя імёны: княгіня ***Міраслава***, вядун ***Святаслаў*** і інш. У такіх імёнах адлюстравана найстаражытнейшая традыцыя ***<u>імяслаўя</u>***. Празванні ўтрымлівалі пажаданне чалавеку стаць вялікім, магутным, моцным, слаўным валадаром або святаром. Імёны прадстаўнікоў ніжэйшых саслоўяў уяўляюць сабой празванні-мянушкі, якія адлюстроўваюць знешнасць (***Агнян, Злаціца, Лілея***), характар чалавека (***Радуня, Весяліна, Гаразд, Храбр***), абставіны нараджэння (***Обрыч*** быў народжаны ад ***обра*** – прадстаўніка цюркскага племені – славянскай жанчынай), адносіны да дзіцяці ў сям'і (***Любім***). Апатрапеічнае (ахоўнае) імя ***Неўдах*** (Нешчаслівы) павінна было адпужаць духі няўдачы ад чалавека.

Героі рамана «Велясіты» князі Драгамір і Веляслаў падарожнічаюць па свеце, наведваючы Візантыю,

каралеўства франкаў, мусульманскія краіны. Інфармацыю пра нацыянальную прыналежнасць персанажаў-іншаземцаў – візантыйцаў (***Эцый, Памфіл, Галерый, Стаўрокій, Мікандр***), франкаў (***Атальберт, Рамгуальд, Альда, Радэр***), арабаў (***Забайда, Муса, Зелімхан***) – нясуць іх імёны.

Пісьменніца фіксуе даўні звычай нашых продкаў набываць новае імя пры пераходзе ў іншы ўзроставы, сацыяльны статус. Аўтарка адзначае, што ў старажытнасці людзі былі ўпэўнены ў ***пераўтварэнні*** чалавека, які набывае новае празванне. Імя дачкі хазарскага кагана, прыгажуні ***Багдагуль,*** адзначае '*кветка, дадзеная Богам'*: «*над ім [іменем]ляталі рознакаляровыя матылі і спявалі птушкі. Яно мела бязмежную прастору мары і надзеі, дзе над белаю юртаю ззяла золатам сонца і сінела неба, а іхнім адлюстраваннем цвілі на зямлі блакітныя і жоўтыя* ***кветкі***» [1, с. 28]. Страціўшы волю, ***Багдагуль*** губляе і імя, становячыся пасля хрышчэння ***Ірынай***. Імя, што ў грэчаскай мове азначае '*мір'*, нібыта накрэсліла лёс прыгажуні, якая стала заложніцай ***міру*** паміж Візантыяй і цюркскімі плямёнамі: «*Я страціла вольную прастору. Мяне прывезлі ў каменны палац, дзе ўсё ілжыва блішчыць пазалотаю, але гэта толькі залатая клетка, дзе я вымушана дзень і ноч змагацца за сваё спакойнае існаванне ў жыцці*» [1, с. 28]. «***Багдагуль*** *і яе дзядзьку давялося адмовіцца ад сваіх шматлікіх хазарскіх багоў, прыняць хрысціянства, змяніць імёны. Яна стала называцца* ***Ірынай*** <u>у гонар умацавання міру паміж хазарамі і візантыйцамі</u>. *Дзядзька ўзяў сабе такое ж імя, якое насіў базілеўс* ***Канстанцін***» [1, с. 29]. Сын князя ***Веляслаў*** трапляе ў палон і праходзіць цяжкія выпрабаванні, каб вярнуць найдаражэйшую каштоўнасць – ***волю***. Набываючы яе, юнак бярэ новае імя: «*Самая галоўная рэч на гэтым свеце –* ***воля****. Толькі з ёю ты належыш сам сабе, а без яе чалавек ператвараецца ў жывёлу, з якою можна зрабіць што заўгодна. Заві мяне проста* ***Воля****. Я – гэта* ***Воля****. Калі няма* ***Волі****, няма і мяне*» [1, с. 16]. Вандруючы па мусульманскіх краінах разам з сябрам і паплечнікам Мусой, славянскі князь атрымлівае імя ***Хасан Сакр*** (***Прыгожы Сокал***). ***Сакалібамі (сокаламі)*** мусульмане называлі славян, а азначэнне ў саставе імені перадае знешнюю і ўнутраную прыгажосць маладога чалавека. Адзначым, што імёны народнасці і чалавека ***Сокал*** маюць татэмістычнае напаўненне: на ранніх этапах развіцця ўсходнеславянскай імяннай сістэмы найменні плямёнаў былі непасрэдна звернуты да свету прыроды, часткай якой былі і людзі. Продак-татэм персаніфікаваў сабой чалавечы калектыў і як бы існаваў у кожным яго члене, што выражалася ў імёнах. У этноніме і антрапоніме ***Сокал*** адлюстраваны водгалас уяўленняў пра татэмнага продка славянскага племені. Пісьменніца заўважае, што назва продка-татэма стала асновай імені князя ***Дзярвана***: «***Дзярван*** *– князь сорбаў, або сербаў. Этымалогія імя праглядваецца лёгка, яно аднакарэннае са словам* «***дрэва***» *або* «***дзірван***» [3, с. 235].

Дахрысціянскія імёны часта ўтвараліся на базе найменняў раслін і жывёл. Я. Станкевіч адзначаў ***дэзыдэратыўны (пажадальны***) характар такіх імёнаў: «Даючы такія й падобныя йімёны, бацькі йімёнамі выказвалі свае зычэньні дзецяняці, зычылі, каб сын быў дужы, як мядзьведзь, тур, вол; хітры, як ліс; адважны, як арол, сакол; цьвярды, як дуб; каб дачка была любовая, як зязюля; харошая, як ластаўка, краска, кветка» [5, с. 96]. Асновай імені ***Салавей*** становіцца найменне птушкі, высока цанёнай за дасканалы спеў. Чалавек з такім іменем атрымлівае ў спадчыну ад продка-татэма якасць цудоўна гаварыць і зачароўваць сваімі прамовамі супляменнікаў: «*Захаваліся звесткі пра наўгародскага паганскага валхва, які так прыгожа і ўзнёсла ўмеў гаварыць пропаведзі, што за гэта быў празваны людзьмі* ***Салаўём****. Калі ж пачалося прымусовае хрышчэнне наўгародцаў,* ***Салавей*** *сабраў сваіх адданых вернікаў і пачаў помсціць князям. Ці не пра яго пасля была складзена быліна, якая называлася* «***Салавей****-разбойнік*» [6, с. 5].

Імёны ў старажытным грамадстве былі паказчыкамі роднасці і сваяцтва. У адпаведнасці са звычаем ***суменавання,*** прадстаўнікі адной сям'і мелі імёны, якія ўтрымлівалі агульны структурны кампанент. Так, каваль, які стаў князем велясітаў, носіць імя ***Радаслаў***, ягоны брат названы ***Радамірам***, а дачка мае імя ***Радуня***. Князь волатаў празываецца ***Драгавітам***, а ягоныя ўнукі маюць імёны ***Драгамір*** і ***Сіладраг***. Кампанент ***Драг-*** у перакладзе са старажытнаперсідскай мовы, як адзначае З. Дудзюк у аповесці-хранографе «Славянскія князі», азначае '*другі, іншы, варожы'* [3, с. 248]. Кантэкст твораў пісьменніцы ажыўляе этымалагічную семантыку празванняў князёў: плямёны, узначаленыя імі, былі «***варожыя*** *франкам і іх саюзнікам, сустракалі іх вайною, даймалі і трывожылі*» [3, с. 249].

У даўніх імёнах, якія данеслі да нас казкі і легенды, фіксуюцца ўяўленні нашых продкаў пра будову сусвету. Ён уяўляўся старажытным славянам як адзінства неба, зямлі і свету падземнага. З зямлі можна было падняцца да неба і трапіць у царства памерлых. Вось зямлі пранізвала сусвет і звязвала неба, зямлю і апраметную ў адно цэлае. Воссю зямлі было Сусветнае Дрэва Жыцця, гара або камень. Галоўным героем беларускай казкі «***Сіняя Світа Навыварат Сшыта Саламяны Каўпак***» з'яўляецца чараўнік, які можа мяняць свой выгляд як заўгодна. Каб абхітрыць цара, чараўнік ператвараецца ў звяроў, рыбу, іголку і просіць дапамогу ў птушкі Нагай, якая жыве на тым свеце**.** ***Сіняя Світа Навыварат Сшыта*** пераходзіў з таго свету ў гэты, мяняючы аблiччы. Пісьменніца тлумачыць сакральны сэнс імені гэтага персанажа: «***Сіняя Світа Навыварат Сшыта*** *– гэта не што іншае, як неба. Мы бачым вонкавы бок неба, а герой казкі ведае яго з сярэдзіны, з левага боку.* ***Саламяны Каўпак*** *– другая частка імя – гэта таксама намёк на нябесны купал ці, можа, нават на сонца… Галоўны персанаж казкі не проста чалавек, гэта хутчэй пасланец неба, каб пазмагацца з зямным царом-чарадзеем, перамагчы яго ды ажаніцца з ягонай дачкою, яднаючы зямлю і неба. Гэтак неба яднаецца з зямлёю праз Вечнае Дрэва Жыцця, каб прадоўжыць існаванне свету*» [2, с. 22–23].

Такім чынам, у творах Зінаіды Дудзюк па-мастацку адлюстраваны не толькі іменаслоў дахрысціянскай пары, але і <u>адчуванне старажытным чалавекам свету праз імя</u> – неад'емны складнік асобы, які праграмуе лёс, звязвае з татэмным продкам, абараняе чалавека ад злых сіл, аб'ядноўвае з сям'ёй, родам, племенем. З пункту гледжання літаратурна-мастацкай анамастыкі, большасць антрапонімаў, ужытых у кантэксце

прааналізаваных твораў пісьменніцы, з'яўляюцца ***ўскоснагаваркімі паэтонімамі***. Дэфінітыўная сутнасць такіх найменняў раскрываецца ў кантэксце твора, які стварае разгорнутае ўяўленне пра носьбітаў гаваркіх імёнаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Дудзюк, З. І. Велясіты. Ч. 1 / З. І. Дудзюк // Маладосць. – 2005. – №. 2. – С. 18–87.
2. Дудзюк, З. І. Нямеранае багацце : эсэ / З. І. Дудзюк. – Брэст : Альтернатива, 2012. – 82 с.
3. Дудзюк, З. І. Славянскія князі : аповесць-храногpаф / З. І. Дудзюк // Кола Сварога. – Мінск : Беларусь, 2006. – С. 202–258.
4. Рогалев, А. Ф. Введение в антропонимику. Именование людей с древнейших времён до конца XVIII века (на белорусском антропонимическом материале) / А. Ф. Рогалев. – Брянск : Группа компаний «Десяточка», 2009. – 147 с.
5. Станкевіч, Я. Хрышчоныя імёны вялікалітоўскія / Я. Станкевіч // Спадчына. – 1992. – № 6. – С. 96–101.
6. Дудзюк, З. І. Шляхамі адвечнага слова / З. І. Дудзюк. – Брэст : Грамадская арганізацыя «Брэсцкі абласны цэнтр падтрымкі грамадзянскіх ініцыятыў «Вежа», 2001. – 61 с.

Віцязь С. П.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)
Дучыц Л. У.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)
Мядзведзева В. У.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АРХЕОЛАГІ – ДАСЛЕДЧЫКІ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ (XIX – ПАЧАТАК XX СТ.)[1]

Археалагічныя даследаванні цесна пераплятаюцца з этнаграфіяй, фалькларыстыкай, мастацтвазнаўствам і іншымі навукамі. Месцы старажытных паселішчаў, пахаванняў і правядзення рэлігійных абрадаў авеяны паданнямі і павер'ямі, былінамі і гістарычнымі песнямі. Большасць археалагічных адкрыццяў, як правіла, адбывалася дзякуючы фальклорным звесткам. Свае працы археолагі звычайна пачынаюць са збору паданняў – аб гарадах, замках і храмах, што «праваліліся», аб закапаных скарбах і залатых карэтах, г. д.

Пра кожны археалагічны аб'ект існуе глыбокая фальклорная памяць, дзе пераплятаюцца міфы, легенды, паданні. Часта рысы міфалагічных архетыпаў і рытуалаў спалучаюцца з фантастычным асэнсаваннем гістарычных, этычных і прыродных уяўленняў, з біблейскімі сюжэтамі, з калектыўнай народнай памяццю, з гістарычнымі падзеямі і асобамі. Гэта рэчаіснасць працяглы час асэнсоўваецца і сістэматызуецца даследчыкамі, таму магчыма адзначыць вылучэнне з агульнафальклорнага абшару асобнай галіны – археафальклору (фальклорныя звесткі, звязаныя з помнікамі археалогіі).

Першым збіральнікам археафальклору, у сённяшнім разуменні, магчыма адзначыць знакамітага З. Даленга-Хадакоўскага (Чарноцкі Адам) (1784–1825). Ідучы за паданнямі, ён адкрыў шмат помнікаў старажытнасці на тэрыторыі Усходняй Еўропы, склаў карты і першы даказаў, што помнікі археалогіі з'яўляюцца каштоўнай гістарычнай крыніцай [8]. Напачатку яго дзейнасць выклікала непаразуменне грамадскасці. Калі ў Пецярбургу ў арыстакратычных салонах З. Даленга-Хадакоўскі распытваў гаспадароў маёнткаў пра «Гарадкі» і паданні пра іх, то з яго насміхаліся. А калі такой жа інфармацыяй ён цікавіўся ў сялян на Балотным рынку расійскай сталіцы, то яго прымалі за шпега ці рабаўніка [16, с. 464–473]. Даследчык сабраў звесткі больш чым аб тысячы гарадзішчах і запісаў больш за дзве тысячы беларускіх, польскіх, украінскіх і рускіх песень. Ён хацеў зрабіць іх класіфікацыю і каментарыі, але не паспеў. Польскія і ўкраінскія песні былі надрукаваны толькі ў XX ст., але большасць з іх застаецца ў рукапісах [1, с. 146–148; 12, с. 28–36].

У першай палове XIX ст. збіраннем фальклору захапляўся Т. Нарбут (Осцік-Нарбут Тэадор Матэвуш (1784–1864)). Ён служыў ваенным інжынерам, быў адным з аўтараў праекту Бабруйскай крэпасці. Пасля выхаду ў адстаўку жыў у сваім маёнтку Шаўры (зараз Воранаўскі р-н Гродзенскай вобл.), праводзіў археалагічныя даследаванні і запісы фальклору. Т. Нарбут апісваў народныя святы і абрады, міфалагічныя ўяўленні, занатоўваў песні. Напрыклад, запісаў паданне пра легендарны горад Нешчарда на поўначы Беларусі, пра гарадзішча каля в. Лыскава паблізу Гродна і інш. Ён кантактаваў з З. Даленга-Хадакоўскім, братамі К. і Я. Тышкевічамі, У. Сыракомлем, А. Кіркорам, А. Міцкевічам і інш [12, с. 36–38; 31].

У сярэдзіне XIX ст. выпускнік Віленскага універсітэта, настаўнік Р. Зянькевіч (1811–1868) на Ашмяншчыне і Піншчыне рабіў не толькі абмеры гарадзішчаў і курганаў, але і фіксаваў іх народныя назвы і паданні пра іх, а таксама запісваў песні, казкі. Напрыклад, ён запісаў, што па паданню паміж гарадзішчам у в. Гарадзішча і мястэчкам Крэва існаваў падземны ход, дзе ездзілі шасцерыком [38, s. 119–128]. Пра Авідаву (Відушаву, Вітаву) Гару каля мястэчка Кажан-Гарадок на Палессі даследчык занатаваў паданне звязанае з міфалагічным персанажам Вітам, які меў 7 галоў і 7 мячоў на поясе [39, s. 505–527]. У 1851 г. у Коўне Р. Зянькевіч выдаў зборнік, прысвечаны народнай творчасці, дзе змясціў 219 песень [13, с. 192–276].

У ту эпоху інтэнсіўнасць збірання вуснапаэтычных скарбаў узрастала ў сувязі з агульным рухам навуковай думкі. Вялікі ўплыў на станаўленне беларускай фалькларыстыкі аказалі Віленскае археалагічнае таварыства і Віленскі музей старажытнасцей, вакол якіх групавалася беларуская інтэлектуальная эліта.

Шмат зрабілі ў вывучэнні фальклору К. Тышкевіч (1806–1868) і Я. Тышкевіч (1814–1873), заснавальнікі Віленскага музея старажытнасцей [27, с. 162–322]. К. Тышкевіч у часопісе «Teka Wileńska» надрукаваў паданні з наваколляў Лагойска: пра Паненскую Гару, пра Дзявічы Курган каля в. Косіна, пра гарадзішча-свяцілішча ў в. Дабранёва і інш. [35, № 5, s. 181–185; № 6, s. 92–99]. Ён у 1856 г. арганізаваў экспедыцыю па р. Віліі і сабраў вялікі этнаграфічны, археалагічны і фальклорны матэрыял. К. Тышкевіч адзначаў, што

[1] Праца выканана ў рамках тэмы БРФФД «Біябібліяграфічны даведнік археолагаў Беларусі», дагавор № Г13-073 ад 16.04.2013 г., дзяржаўная рэгістрацыя № 20131914 ад 16.09.2013 г.

«Песня народная была літаратурай народа, як паданні і легенды былі першай яго гісторыяй» [37, s. 297]. Шэраг паданняў прывёў даследчык і ў кнізе «O kurhanach na Litwie i Rusi Zachodniéj» [26; 36]. Я. Тышкевіч свае фальклорныя запісы змясціў у кнізе, прысвечанай апісанню Барысаўскага павету «Opisanie powiatu Borysowskiego», надрукаванай у 1847 годзе [34].

З братамі Тышкевічамі на Лагойшчыне і Вілейшчыне ўдзельнічалі ў раскопках А. Кіркор (1818–1886) і А. Плятэр (1790–1862), якія таксама вялі фалькларыстычныя запісы [15]. А. Кіркор шмат песень запісаў у ваколіцах в. Касута, дзе часта бываў у маёнтку маршалка Вілейскага павету, археолага М. Тукалы [14, с. 115–276].

Творчасць У. Сыракомлі (Людвік Францышак Кандратовіч) (1823–1862) звязана як з вуснай паэзіяй, вераваннямі і абрадамі, так і з археалогіяй [33].

М. Баліньскі (1794–1863/64), вучань І. Даніловіча і Я. Лялевеля, адзін з заснавальнікаў часопіса «Biblioteka Warszawska», сумесна з Т. Ліпіньскім у кнізе «Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym» (Т. 1–3) шырока прыводзілі паданні пра многія населеныя пункты [30].

Ваенны тапограф М. Без-Карніловіч (1796–1862) сам раскопак не праводзіў, але фіксаваў археалагічныя помнікі і паданні пра іх. Яго кнігай «Историческія свѣдѣнія о примѣчательнѣшихъ мѣстахъ въ Бѣлоруссіи…» навукоўцы карыстаюцца да нашага часу [3].

І. Тарнава-Барычэўскі (1810–1887) служыў у Пецярбургу ў Міністэрстве шляхоў зносін. Па паступаючых звестках, ён вылучаў помнікі старажытнасці і паданні пра іх. Як ураджэнца Мінскай губерніі яго найбольш цікавіла тэрыторыя Цэнтральнай Беларусі. Ён надрукаваў шмат артыкулаў і выпусціў кнігі: «Повести и предания народов славянскаго племени» (Ч. 1–2) і «Народные славянскіе разсказы» [4; 5].

Увагу археафальклору надаваў К. Гаворскі (1811–1871) – выкладчык царкоўнай археалогіі ў Полацкай духоўнай семінарыі, а пазней у Вільні выдавец часопіса «Вестник Западной России». У ваколіцах Полацка ён запісваў вераванні аб заклятых багатырах, аб падзямеллях, засяроджваў увагу на народных назвах помнікаў археалогіі [7]. К. Гаворскі пісаў: «Самый верный источник для археологического наблюдения над обычаями древних обитателей этих замков, составляют народные песни и обыкновения, существующие ныне при разных народных обрядах» [6, с. 95].

У другой палове XIX ст. вывучэнне помнікаў археалогіі значна пашырылася. З 1869 г. сталі праводзіцца Імператарскія Археалагічныя з'езды, на якіх разглядаліся і пытанні археафальклору [17, с. 114–123). Да збору фальклору далучаліся і Губернскія статыстычныя камітэты. Напрыклад, сакратаром Віцебскага Губернскага статыстычнага камітэта быў А. Семянтоўскі-Курыла (1821–1893), які надаваў вялікую ўвагу збору паданняў. Пра Рагнедзін Курган на паўвостраве Перавоз на Расоншчыне даследчык запісаў, што курган насыпаны нібыта над целамі забітых Рогвальда і Агнеды, а па другому сюжэту на гары загінуў князь Рогвальд, забіты каменным молатам. Пра гару Галубец на тэрыторыі Гарадоцкага павету было зафіксавана паданне, што там ноччу на вяршыні з'яўляюцца два кані, або сівы старац на белым кані [23, с. 5–18; 24].

У канцы 1870-х гг. на службе ў Мінску быў Р. Ігнацьеў (1819–1886), які скончыў у Маскве Лазараўскі інстытут усходніх моў і Кансерваторыю ў Парыжы. Ён абследаваў помнікі археалогіі ваколіц Мінска, склаў іх карту, праводзіў раскопкі курганоў каля Заслаўя, збіраў не толькі паданні пра старажытныя аб'екты, але і запісваў песні. У 1879 г. на Антрапалагічнай выставе ў Маскве ён выступаў з дакладам аб помніках вуснай народнай творчасці ў Мінскай губерніі і прадставіў больш за сто песень з нотамі [2; 11, с. 148–149].

Вядомы славіст М. Янчук (1859–1921) даволі доўгі час з'яўляўся сакратаром аддзела этнаграфіі Імператарскага Таварыства аматараў прыродазнаўства, антрапалогіі і этнаграфіі пры Маскоўскім універсітэце. Падчас экспедыцыі па Мінскай губерніі ў в. Княжая Магіла на Случчыне ён пачуў паданне пра князя, які пахаваны ў вялікім кургане. Даследчык вырашыў раскапаць менавіта гэты курган і выявіў мужчынскае пахаванне пачатку II тыс. [28, с. 57–112]. М. Янчук не толькі фіксаваў паданні, але і стараўся іх аналізаваць. Каля в. Тарасавічы на тэрыторыі сённяшняга Асіповіцкага р-на пачуў, што курганы завуць Шведскімі курганамі таму, што на гэтым месцы было разбіта шведскае войска. Адзін селянін на полі сярод забітых убачыў жывога шведа, які спаў. Ён забраў у яго зброю і схаваўся ў кустах. Швед прачнуўся і стаў прасіць, каб яму вярнулі зброю. Аказалася, што гэта была жанчына-воін. Потым яна выйшла замуж за селяніна і жыхары вёскі сталі звацца шведзюкамі. Такое паданне зацікавіла М. Янчука і ён стаў вывучаць жаночыя тыпы ў гераічным эпасе і надрукаваў артыкул [29, с. 363].

Напярэдадні IX Археалагічнага з'езда, які адбыўся ў Вільні ў 1893 г., праводзіліся грунтоўныя археалагічныя даследаванні на тэрыторыі Беларусі (раскопкі, складанне карт, анкетаванне і збор паданняў пра помнікі даўніны). Вялікая праца была праведзена захавальнікам Віленскага музея старажытнасцей Ф. Пакроўскім (1855–1903) [18, с. 122–133; 19; 20; 21]. У в. Ніз на Слонімшчыне даследчык запісаў паданне, што на гарадзішчы жылі вялікія людзі, якія вырывалі з каранямі хвоі і хадзілі, абапіраючыся на іх [20, с. 25]. У в. Малышкі на Вілейшчыне распавядалі, што гарадзішча вяскоўцы ўзвялі для абароны ад «паганскага народа» [18, с. 23]. Пра адзін з курганных могільнікаў на Кобрыншчыне Ф. Пакроўскі запісаў, што там пахаваны аднавокія камлукі, якія праходзілі ў гэтым месцы і ўсё знішчылі агнём і мячом [20, с. 142–147].

Шмат павер'яў і паданняў, звязаных з археалагічнымі аб'ектамі, занатаваў Е. Раманаў (1855–1922) – знакаміты археолаг, этнограф, фалькларыст. Яго навуковая дзейнасць была адзначана залатым і вялікім срэбраным медалямі, шэрагам дыпломаў навуковых таварыстваў. Пра гарадзішча ў в. Чорнае каля возера Хоцемля (на тэрыторыі сучаснага Рэчыцкага р-на) ён запісаў паданне, што там жылі манахі-чарняцы і быццам 9 з іх пахавана на гары. У в. Рудня Прыбыткоўская на Пасожжы па паданню на гарадку быў палац, а вясной і восенню там бачаць агеньчыкі [22, с. 10, 17].

На рубяжы XIX і XX стст. зборам паданняў захаплялася большасць археолагаў [10; 13; 25]. Свае запісы яны друкавалі не толькі ў навуковых выданнях,

але і ў разнастайных папулярных часопісах і газетах [9, с. 79–84]. Напрыклад, Т. Саподзька, які праводзіў раскопкі курганна-жальнічных могільнікаў на мяжы Барысаўскага і Ігуменскага паветаў, у в. Кукарава (зараз Бярэзінскі р-н Мінскай вобл.) запісаў цікавае паданне пра княжну Рагну. Паданне тычыцца каменя пад назвай Пястун. Гаворыцца, што княжна Рагна перад нападам ворагаў на Кукарава закапала на гары свае багацці і святыя рэліквіі. Святары паклалі на гэта месца камень і заклялі яго: той, хто кране камень – аслепне. Потым княжна і святары загінулі, а людзі так і не шукаюць скарбы, бо баяцца закляцця [32, s. 6, 7].

Такім чынам, амаль усе археолагі XIX – пачатку XX ст. асэнсавана занатоўвалі міфалагічны фальклор, звязаны з помнікамі старажытнасці. Многія з іх збіралі таксама песні, балады, казкі, прыказкі і прымаўкі. Фальклор прысутнічаў у большасці тагачасных археалагічных публікацый. Мяркуецца, археафальклор варты мэтавых грунтоўных даследаванняў, як спецыфічная гістарычная крыніца вуснага паходжання.

ЛІТАРАТУРА

1. Аксамітаў, А. С. З душой славяніна : Жыццё і дзейнасць З. Я. Даленгі-Ходакоўскага / А. С. Аксамітаў, Л. А. Малаш. – Мінск : Полымя, 1991. – 149 с.
2. Алексеев, Л. В. Археология и краеведение Беларуси, XVI в. – 30-е годы XX в. / Л. В. Алексеев / под ред. Б. А. Рыбакова. – Минск : Беларуская навука, 1996. – 205, [1] с.: ил.
3. Безъ-Корниловичъ, М. О. Историческія свѣдѣнія о примѣчательнѣшихъ мѣстахъ въ Бѣлоруссии съ присовокупленіемъ и другихъ свѣдѣній къ ней же относящихся / М. О. Безъ-Корниловичъ. – СПб. : Въ типографии III Отд. Собст. Е. И. В. Канцеляріи, 1855. – 356 с.
4. Боричевский, И. Повести и предания народовъ славянскаго племени / И. Боричевский. – СПб., 1840–1841. – Ч. 1–2.
5. Боричевский, И. Народные славянскіе разсказы / И. Боричевский. – СПб. : Типографія Морскаго Корпуса, 1844. – 244 с.
6. Говорскій, К. Поѣздка (14 Сентября 1852 г.) изъ Полоцка по направленію, такъ называемой, Ольгердовой дороги / К. Говорскій // Записки императорскаго археологическаго общества. – СПб., 1853. – Т. 5: Приложение. – С. 88–97.
7. Говорскій, К. Археологическія розысканія в окрестностяхъ Полоцка / К. Говорскій // Записки императорскаго археологическаго общества. – СПб., 1853. – Т. 5: Приложение. – С. 98–103.
8. Донесения о первых успехах путешествия в России Зоriяна Долуга-Ходаковского. 1822 год // Русскій историческій сборникъ, издаваемый обществомъ истории и древностей Россійскихъ. – М., 1844. – Т. 7.
9. Дучыц, Л. У. Беларуская археалогія ў дарэвалюцыйнай перыёдыцы / Л. У. Дучыц // Весці АН Беларусі. Сер. гуман. навук. – 1994. – № 3. – С. 79–84.
10. Завитневичъ, В. Область Дреговичей, как предметъ археологическаго изслѣдованія / В. З. Завитневичъ // Труды Киевской духовной академии. – 1886. – Т. 2. – № 5–8. – С. 569–603.
11. Игнатьев, Р. Г. О памятникахъ народнаго творчества Минской губерніи / Р. Г. Игнатьев // Извѣстія императорскаго Общества любителей естествознанія, антропологии и этнографіи. Антропологическая выставка 1879 года. – М., 1880. – Т. 3. – Ч. 1. – С. 148–149.
12. Каханоўскі, Г. А. Археалогія і гістарычнае краязнаўства Беларусі ў XVI–XIX стст. / Г. А. Каханоўскі / Навук. рэд. Л. Д. Побаль. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 120 с.: іл.
13. Каханоўскі, Г. А. Беларуская фалькларыстыка 50-ых гадоў XIX ст. / Г. А. Каханоўскі // Беларуская фалькларыстыка эпохі феадалізму. – Мінск, 1989. – С. 192–276.
14. Киркор, А. Г. Этнографическій взгляд на Виленскую губернію / А. Г. Киркор // Этнографическій сборникъ издаваемый императорскимъ Русскимъ географическимъ обществомъ. – СПб., 1858. – Вып. III. – С. 115–276.
15. Киркор, А. Г. Археологическія розысканія в Виленской губерніи / А. Г. Киркор // Извѣстия императорскаго археологическаго общества. – СПб., 1859. – Т. 1. – С. 16–19.
16. Клейн, Л. С. Поборник дохристианской «славянщизны» Зориан Ходаковский / Л. С. Клейн // Диалог культур и народов средневековой Европы: к 60-летию со дня рождения Е. Н. Носова. – СПб., 2010. – С. 464–473.
17. Муромцев, П. Вопросы, предложенные к обсужденію на съѣзде / П. Муромцев // Труды I Археологическаго съѣзда в Москве. 1869. – М., 1871. – Т. 1 – С. 114–123.
18. Покровскій, Ѳ. В. Случайная археологическая экскурсия въ верховья реки Вилейки / Ѳ. В. Покровскій // Труды Виленскаго отделения Московскаго предварительнаго комитета по устройству в Вильне IX Археологическаго съѣзда. – Вильна, 1893. – С. 122–123.
19. Покровскій, Ѳ. В. Археологическая карта Виленской губерніи / Ѳ. В. Покровскій. – Вильна: Типографія А. Г. Сыркина, 1893. – 164 с.
20. Покровскій, Ѳ. В. Археологическая карта Гродненской губерніи / Ѳ. В. Покровскій. – Вильна: Типографія А. Г. Сыркина, 1895. – 165 с.
21. Покровскій, Ѳ. В. Къ изслѣдованію бассейна Виліи въ археологическомъ отношеніи / Ѳ. В. Покровскій / Изъ Трудовъ X Археологическаго Съѣзда. – М. : Типографія Г. Лисснера и А. Гешеля, 1899. – 102 с.
22. Романовъ, Е. Р. Археологическій очеркъ Гомельскаго уѣзда (Могилевской губерніи) / Е. Р. Романовъ. – Вильна: Типографія А. Г. Сыркина, 1910. – 32 с.
23. Сементовский, А. М. Памятники старины Витебской губерніи / А. М. Сементовский. – СПб. : Типографія К. Вульфа, 1867. – 74 с., ил.
24. Сементовский, А. М. Бѣлорусскія древности / А. М. Сементовский. – СПб., 1890. – Вып. 1. – 137 с.
25. Татуръ, Г. Х. Очеркъ археологическихъ памятниковъ на пространствѣ Минской губерніи и ея археологическое значеніе / Г. Х. Татуръ. – Минскъ: Губернская типографія, 1892. – 277 с.
26. Тышкевичъ, К. П. О курганахъ въ Литвѣ и Западной Руси (археологическія изслѣдованія) / К. П. Тышкевичъ. – Вильна: Типографія А. К. Киркора, 1865. – 144 с.
27. Фальклор у запісах Яна Чачота і братоў Тышкевічаў. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – 341 с.
28. Янчук, Н. По Минской губерніи (заметки из поѣздки в 1886 году) / Н. Янчук // Труды этнографическаго отдѣла императорскаго общества любителей естествознанія, антропологии и этнографіи. – М., 1889. – Т. 61. – Кн. IX. – Вып. I. – С. 57–112.
29. Янчук, Н. К истории и характеристике женских типов в героическом эпосе / Н. Янчук // Труды этнографическаго отдѣла императорскаго общества любителей естествознанія, антропологии и этнографіи. – М., 1900. – Т. 14. – С. 348–367.
30. Baliński, M. Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym / M. Baliński, T. Lipiński. – Warszawa : S. Orgelbranda Ksiegarza, 1843–1846. – T. I–III.
31. Narbutt, T. Dzieje starożytne narodu litewskiego / T. Narbutt. – Wilno, 1835. – № 1–9.

32. Sopodzka, T. Poszukiwania archeologiczne w powiecie Ihumeńskim, gubernii Mińskiej w r. 1875 i 1883 dokonane / T. Sopodzka. – Podgórze, 1889. – 7 s.

33. Syrokomlja, W. Wędrówki po moich niegdyś okolicach. Wspomnienia, studja historyczne i obyczajowe / W. Syrokomlja. – Wilno: Nakladem i Drukiem Józefa Zawadzkiego, 1853.

34. Tyszkiewicz, E. Opisanie Powiatu Borysowskiego pod wzgledem statystycznym, geognostycznym, historycznym, gospodarczym, przemyslowo-handlowym i lekarskim: z dod wiadom. : o obyczajach, spiewach, przyslowiach i ubiorach ludu, guslach, zabobonach i t. d. / E. Tyszkiewicz. – Wilno: druk. Marcinowskiego, 1847. – 489, IV s.

35. Tyszkiewicz, K. Wiadomość historyczna o zamkach, horodyszczach i okopiskach starożytnych, na Litwe i Rusi Litewskiej // Teka Wileńska. – Wilno, 1858. – № 5. – S. 181–185; № 6. – S. 85–92.

36. Tyszkiewicz, K. O kurhanach na Litwie i Rusi Zachodniéj / K. Tyszkiewicz. – Berlin: W księgarni B. Behra (E. Boch), 1868. – 287 s.

37. Tyszkiewicz, K. Wilija i jej brzegi. Pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym / K. Tyszkiewicz. – Drezno: Drukiem i nakladem J. I. Kraszewskiego, 1871. – 362 s.

38. Zieńkiewicz, R. O kurhanach i grodiskach powiatu Oszmiańskiego / R. Zieńkiewicz // Athenaeum. – 1848. – T. 5. – S. 119–128.

39. Zieńkiewicz, R. O uroczyskach i zwyczajach ludu Pińskiego oraz o charakterze jego piesni / R. Zieńkiewicz // Biblioteka Warszawska. – Warszawa, 1852. – T. 4. – S. 505–527.

Голубева В. К.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СІНТЭЗ ТРАДЫЦЫЙНАГА І НАВАТАРСКАГА Ў НЕСТАНДАРТНЫХ ПРЫСЛОЎНЫХ СПАЛУЧЭННЯХ Р. БАРАДУЛІНА

Шматаблічнасць творчай постаці Р. Барадуліна – лірыка і сатырыка, грамадзянскага паэта і глыбокага філосафа – вынікае з «всемирной отзывчивости» (Ф. Дастаеўскі) мастака слова, якому «да ўсяго ёсць справа… на ўсіх шыротах геаграфічных і нацыянальных» (Ю. Сураўцаў) (цыт. па: [1, с. 162]). Вызначаючы спецыфіку індывідуальнай манеры Р. Барадуліна, даследчыкі называлі паэта і «адным з самых ашчадных ахоўнікаў нацыянальных традыцый» (М. Ярош), вуснамі якога прамаўляе сама «зямля бацькоў», і «самым вялікім у нас «выдумшчыкам"» (А. Лойка), «віртуозам, якому ў нашай сучаснай паэзіі няма роўных» (М. Тычына) (гл. у: [2, с. 20]).

Аднак названыя іпастасі мастака слова не супярэчаць адна адной, бо Р. Барадулін здолеў акумуляваць у сваёй лірыцы найбольш значныя літаратурныя тэндэнцыі свайго часу і ў той жа час захаваць непаўторнасць сваёй творчай асобы.

Мэта дадзенага артыкула – выявіць, якім чынам сінтэз традыцыйнага і наватарскага пачаткаў праявіўся ў нестандартнай адвербіяльнай сінтагматыцы Р. Барадуліна.

Відавочна, што само з'яўленне ў эстэтычным універсуме паэта нетрывіяльных спалучэнняў прыслоўных лексем сведчыць пра адметнасць яго індывідуальна-аўтарскага пісьма. Больш таго, за навізной формы самавыражэння стаіць унікальнае ўспрыняцце творчай асобай навакольнага свету. Разам з тым у большасці выпадкаў метафорыка, заключаная ў неўзуальных спалучэннях прыслоўяў Р. Барадуліна, па-першае, нацэлена на адлюстраванне традыцыйных для беларускай свядомасці ўяўленняў і, па-другое, у поўнай меры адпавядае літаратурным пошукам паэтаў «філалагічнага» пакалення.

Аналіз нестандартнай прыслоўнай сінтагматыкі Р. Барадуліна паказвае, што зыходнымі ў аўтарскай аксіялагічнай сістэме з'яўляюцца **народна-міфалагічныя, фальклорныя арыенціры**. Па словах А. Э. Астраух, «моцнае фальклорнае наталенне» Р. Барадуліна «выразна праяўляецца ў самім тыпе [яго] мыслення: мастак жывіцца паглыбленнем у стыхію народнай творчасці, пранікненнем у глыб народнай свядомасці, захоўваючы пры гэтым уласнае творчае аблічча і надаючы слову жыватворнае народнае гучанне» [2, с. 45].

1. Вельмі выразна адвербіяльныя спалучэнні Р. Барадуліна эксплікуюць такую адметную рысу беларускага менталітэту, як **«абагаўленне» прыроды**, пакланенне яе таямнічым неспасцігальным сілам [2, с. 35]. Карціны адухоўленай прыроды паэта ў поўнай меры ўбіраюць лірычную танальнасць «шасцідзесятнікаў», якая заключаецца ў «паэтызацыі роднага краю, бацькоўскага кутка, увогуле народна-стыхійнага» [2, с. 17]. Так, з дапамогай вобразных прыслоўных канструкцый паэт надзяляе прыродныя з'явы багатым «унутраным светам», выкарыстоўваючы пры гэтым азначальныя прыслоўі са значэннямі якасці, уласцівасці і эмацыянальнага стану чалавека: *Рэкі маёй зямлі. / Як іх не спрамляюць, /* ***Упарта*** *– паганцы / Пятляюць, / Кружляюць / І выгінаюцца!; Авечак душныя каралі / Вятры перабіралі* ***смела****; Цішыня за ўсім* ***насцярожана*** *сочыць; Заход заламаў аблачынкі брылёк, /* ***Замроена*** *промні лятуць у вуллі; І навальніца летняя гразіцца зусім* ***не грозна****,* ***не злосна****, яна* ***спагадліва*** *дакарае*… і інш[1].

Персаніфікацыя прыроды ў паэта ажыццяўляецца і з дапамогай безасабова-прэдыкатыўных прыслоўяў у тых выпадках, калі яны ўсталёўваюць нехарактэрнае для узуса семантычнае ўзаемадзеянне з лексемамі, якія абазначаюць суб'екта стану. Метафарычнае адлюстраванне стану не-асоб прадстаўлена, напрыклад, у наступных кантэкстах Р. Барадуліна: *Запрашаю цябе ў зіму, / Дзе ад снегу* ***душна*** *ялінам…;* ***Боязна*** *рэху ў гарах начаваць…; Брэху* ***вольна*** *ў прасторах, / Рэху* ***мякка*** *ў снягах…;* ***Балюча*** *зорам тваім, / Забораўна*[2]*, – / Як мінным полем, / Праходзяць небам…*

Для акцэнтавання непарыўнага адзінства чалавека і прыроды «сучасны пантэіст» [1, с. 170] Р. Барадулін нярэдка выкарыстоўвае семантычныя і граматычныя ўласцівасці прыслоўяў, якія звязаны адносінамі функцыянальнай аманіміі[3]. Часта ў такіх выпадках

---

[1] Тут і далей цыт. па: [3].

[2] *Забораўна* – вёска ва Ушацкім раёне Віцебскай вобласці.

[3] Пад функцыянальнымі амонімамі мы разумеем лексемы з агульным гукавым складам, якія адносяцца да розных часцін мовы або розных лексіка-граматычных разрадаў адной часціны мовы і адрозніваюцца сінтаксічнай функцыяй у сказе. Пры непадобнасці сваіх катэгарыяльных значэнняў функцыянальныя амонімы ў цэлым характарызуюцца лексічнай аднароднасцю: іх семантычныя структуры, як правіла, уключаюць агульныя семы. І разам з тым істотнай прыметай

прыслоўе аднаго лексіка-граматычнага разраду ўжываецца ў значэнні другога, іншымі словамі, адно прыслоўе кантамінуе семантыку і сінтагматычныя ўласцівасці двух адвербіяльных разрадаў.

Нестандартная сінтагматыка прыслоўяў з першасным значэннем стану, якія служаць у якасці дзеяслоўных атрыбутаў, прадстаўлена ў наступных паэтычных радках Р. Барадуліна: ***Млосна*** *<u>кракае</u> качка, /* ***Млосна*** *<u>пахне</u> мядовік.* У аўтарскім кантэксце характэрная для прыслоўя прэдыкатыўная функцыя замяняецца на другасную акалічнасную. (Пар. тыповы спосаб выражэння стану гэтай лексемай: *У труме* ***млосна****, бы ў пашчы кратэра…;* ***Млосна*** *ад малін у расцяробах*). Здольнасць выступаць прэдыкатывам у аднасастаўным безасабовым сказе з'яўляецца адзінай сінтаксічнай функцыяй дадзенага прыслоўя ў узусе, і гэта абумоўлівае выключную аказіянальнасць прыведзеных прыслоўных канструкцый.

У паэтычных тэкстах Р. Барадуліна сустракаюцца і спалучэнні з адвербіяльнымі кампанентамі, якія ў залежнасці ад камунікатыўнага намеру ў узусе могуць перадаваць як стан, так і якасць дзеяслова. Незвычайная сінтагматыка такіх прыслоўяў праяўляецца ў выпадках, калі яны, прымыкаючы да дзеясловаў, усё ж семантычна набліжаюцца да безасабова-прэдыкатыўных лексем: *На золаку, / на золаку / Мурог* ***трывожна*** *<u>пахне</u>…* або: *Спрадвечны сум / <u>апаў</u>* ***тужліва*** *– / Лятуць у вырай жураvы.*

Як бачна, прыведзеныя адвербіяльныя спалучэнні кантамінуюць некалькі рознаструктурных (асабовую і безасабовую) прэдыкатыўных адзінак. Пар.: *Млосна кракае качка – Качка кракае* і *Мне млосна; Млосна пахне мядовік – Мядовік пахне* і *Мне млосна; Мурог трывожна пахне – Мурог пахне* і *Мне трывожна* і г. д. Адмова ад тыповых безасабовых канструкцый дазваляе паэту, з аднаго боку, падкрэсліць цесную ўзаемаабумоўленасць стану і дзеяння-каўзатара, якія зыходзяць ад розных суб'ектаў, з другога – у пэўнай ступені прыглушыць суб'ектывізм светаадчування лірычнага героя. Так, у выніку недакладнай вызначанасці і дыфузнасці стану суб'ектаў ствараецца ўражанне судакранання псіхалагічнага настрою асобы да дамінуючага «эмацыянальнага» каларыту навакольнага свету, падкрэсліваецца «тонкае адчуванне суладдзя [лірычнага героя] з Прамаці-прыродай» [2, с. 42].

2. Нестандартная сінтагматыка прыслоўяў Р. Барадуліна адлюстроўвае і такую ўласцівасць **фальклорнага мыслення**, як яго **першародную асацыятыўнасць**: нярэдка пад пяром паэта нараджаюцца адвербіяльныя канструкцыі, кампаненты якіх звязаны паміж сабой асацыятыўнымі сувязямі. Напрыклад: ***Дымліва*** *<u>свежага</u> / Малака* [маці] *наліла…; Той роў / У неба / Нема / <u>Роў</u>, / Як горла жаху, /* ***Ненажэрна****; …Шум прабіўся ў неба мройнае. / Ад журбы <u>пасівела</u>* ***мудрэй****…* і інш.

Такія неўзуальныя спалучэнні эксплікуюць аўтарскія метафарычныя парадыгмы, складнікамі якіх выступаюць вобразы. Пар.: *роў ненажэрна* – «маўленчая дзейнасць – спажыванне ежы» або: *пасівела мудрэй* – «фізічнае сталенне – разумовае сталенне». Пры гэтым сам характар асацыятыўнага збліжэння прыкмет высвятляе асаблівасці карціны свету беларусаў.

Традыцыйныя народныя ўяўленні Р. Барадулін адлюстроўвае і пры стварэнні асацыятыўных спалучэнняў з канатацыйна афарбаванымі прыслоўямі, напрыклад: *Погарбаў куфры з глухімі вечкамі /* ***Светла*** *вартуеш* [бярэзнічак], */ Як скарб чужы…; …Забыццё ў галлі /* ***Цёмна*** *гняздо звіло*; *Доўг – і пятлёй наўзмах / Абаўецца* ***сурова****…; Звыкаюць сівець аблачыны / І* ***цёпла*** *зрадняцца з дымамі*; *Спыталася* ***светла*** *дасвецце… / <…> / І* ***цёмна*** *спыталася веце…; Палын і чарнобыль… / <…> / Пясчанай каплічцы апошняга дня / Вы* ***глуха*** *атуліце плечы…*

Прыслоўі тыпу *светла, цёпла* і *глуха, сурова, цёмна* канцэптуалізуюць апісваныя з'явы рэчаіснасці праз вызначэнне іх месца на аксіялагічных восях «светлы – цёмны», «дабро – зло» і такім чынам задаюць дамінантны эмацыянальны фон лірычных радкоў.

У імкненні да семантычнай насычанасці сваіх паэтычных тэкстаў Р. Барадулін, віртуозна валодаючы словам, у некаторых кантэкстах стварае нестандартныя спалучэнні, у якіх ацэначныя прыслоўі дэманструюць **кантамінацыю прамога і метафарычнага сэнсаў**. Такія сінкрэтычныя адвербіяльныя лексемы выступаюць носьбітамі эмацыянальна-канатацыйных сем і разам з тым удзельнічаюць у арганізацыі прадметна-прасторавых адносін паэтычнага тэксту: *Навальніца-нявольніца шал затушыла, / Задушыла расхрыстанага* [агонь] *залеваю. / Па сваім нарачонку* ***цямней*** *затужыла / Беспрасветная цемра ўдавою ззалелаю. / Цемра думае* ***суха*** *ў зацятай жалобе, / Як бы выкрасці ёй бліскавічнае крэсіва.* Рэалізуючы семантычную двустворчатасць, лексема *цёмна* ўсталёўвае сэнсавую сувязь з комплекснай намінацыяй *беспрасветная цемра*, у якой сема 'адсутнасць святла' выражаецца двойчы, і разам з тым служыць у якасці эматыва (*цямней затужыла* – 'моцна, у скрусе'); прыслоўе *суха* не толькі характарызуе фізічны стан прыроды (указанне на адсутнасць дажджу), але і перадае пэўны псіхалагічны настрой персаніфікаванай абстрактнай існасці (*цемра – суха – зацятая жалоба*).

Арганічна спалучаючы ў сваёй творчасці традыцыйны пачатак з арыгінальнасцю самавыражэння, у асобных выпадках Р. Барадулін стварае нестандартныя асацыятыўныя канструкцыі на аснове **трансфармацыі ўстойлівых моўных спалучэнняў лексем**. Так, у паэтычных радках: *Будуць юшкай* ***хмарыста*** */ <u>Трызніць</u> саганкі* – неўзуальная камбінаторная адзінка *хмарыста трызніць*, якая ўключае аказіянальнае прыслоўе, падказана фразеалагізмам *лунаць у воблаках*. Рэалізуючы семантычна-граматычную мадыфікацыю зыходных спалучэнняў, падобныя індывідуальна-аўтарскія адзінкі акумуліруюць разам з уласнай семантыку ўстойлівых канструкцый і тым самым забяспечваюць кампрэсію паэтычнага тэксту.

3. Семантыка-граматычная трансфармацыя ўзуальных канструкцый, якая суправаджаецца пэўнымі сэнсавымі зрухамі, у лірыцы Р. Барадуліна ажыццяўляецца і на ўзроўні прэдыкатыўных адзінак. Найбольш распраўсюджаным у паэта з'яўляецца тып **сінтаксічнага змяшчэння**, пры якім адбываецца субстытуцыя ўзуальнага ад'ектыўнага спосабу выражэння прыметы нестандартным адвербіяльным:

функцыянальных амонімаў з'яўляецца розніца ў іх спалучальнасці [4, с. 193–215].

Праз небыццё, / Вякоў равы / Трава / Праб'ецца ***вастракрыла****…;* ***Паката*** *дах апусціў плячо; …Гудок / Бяжыць з-за паварота, / А месяца лядок / Смяецца* ***жаўтарота****; …Мора языком ад пяску казытлівым / бераг ліжа, жмурачыся /* ***белаброва; Блакітна*** *дрыжысць бліскавіцы кроіва; Там плот / Кожным моцным калом / Смяецца сабе* ***рэдказуба****…; Гранаты ляжаць* ***сцежалела****,* ***барвяна****, / Нібы капшукі, што грашыма напханы.*

Як вядома, вобразная атрыбуцыя суб'екта або прэдыката павышае іх значнасць у структуры выказвання. З гэтай прычыны пры сінтаксічным змяшчэнні адбываецца пераарыентацыя сэнсавага фокуса: акцэнт пераносіцца з імені, якое з'яўляецца перш за ўсё ідэнтыфікуючым знакам і мае «быццё ў прасторы», на дзеяслоў, які «мысліцца ў часе» [5, с. 101]. Адпаведна пры выкарыстанні прыслоўяў замест прыметнікаў актуалізуюцца не прадметна-прасторавыя і абагульнена-характарызуючыя прыметы, а іх сітуатыўнае ўвасабленне праз канкрэтныя дзеянні / пэўны стан. Пар.: *вастракрылая трава – праб'ецца вастракрыла; пакаты дах – паката апусціў плячо; жаўтароты лядок месяца – смяецца жаўтарота; белабровае мора – жмурыцца белаброва* і г. д.

З дапамогай метанімічнага пераносу «пастаяннае, статычнае, абстрактнае → пераменнае, дынамічнае, мімалётнае, канкрэтнае» Р. Барадулін надае паэтычным вобразам імпрэсіяністычную гнуткасць. Якаснае вызначэнне прыслоўем працэсуальнай (часавай) прыметы дазваляе паэту адлюстраваць тыя імгненні, дзякуючы якім адбываецца сапраўднае пераўвасабленне побытавых замалёвак і сціплых пейзажаў. Знаходзячы ў штодзённым незвычайнае і таямнічае, аўтар не проста фіксуе цьмяны адбітак навакольнай рэчаіснасці, але ажыўляе створаныя карціны сваім непаўторным паэтычным «голасам» – «унутраным злепкам душы»[1].

4. Пра смеласць і самабытнасць індывідуальна-аўтарскага пісьма і мыслення Р. Барадуліна яскрава сведчаць і **аксюмаранныя прыслоўныя спалучэнні** паэта: аксюмаран выступае як «ідавочная і канцэнтраваная форма славеснай апазіцыі» (М. Бірдслі), якая часта парушае ўстойлівыя каштоўнасна-нарматыўныя, лагічна дэтэрмінiраваныя сістэмы [7, с. 8]. Менавіта таму вобразны патэнцыял такіх спалучэнняў паэт выкарыстоўвае: а) для прадстаўлення суб'ектаў, іх дзеянняў і прыкмет у незвычайным ракурсе; б) пры апісанні ўнутрана супярэчлівых і напружаных сітуацый; в) у мэтах узмацнення драматычнага гучання паэтычных радкоў.

У некаторых выпадках сэнсаўтваральны патэнцыял аксюмаранных канструкцый служыць Р. Барадуліну для пераасэнсавання вядомых міфалагічных сюжэтаў і іх адаптацыі да нацыянальнай глебы. Так, у кантэксце: [Сяляне-сейбіты] ***Плылі*** *спрадвеку пехатою. / Пагляды лашчыла руно, / Жаданае і залатое – Рунела рунь… –* аксюмаран узнікае ва ўмовах неадпаведнасці дзеяслоўнай і прыслоўнай сем, якія ўказваюць на розныя спосабы перамяшчэння. Аднак аб'ядноўваючы ў адну канструкцыю семантычна раздапасаваныя лексемы, аўтар па-майстэрску рэалізуе эстэтычную задачу паэтычнага тэксту – асэнсоўвае мінулае Ушаччыны, сваёй малой радзімы, у агульнагістарычным маштабе. Пры гэтым дзеяслоўны кампанент спалучэння *плылі пехатою* выражае прымету, якая збліжае суб'ект (сейбіты-сяляне) і аб'ект (міфалагічныя героі) параўнання. Прыслоўе ж передае рысу адрознення беларускіх арганаўтаў ад старажытнагрэчаскіх. У выніку амбівалентнасць аксюмараннай канструкцыі дазваляе паэту ўвесці апісаныя з'явы ў кантэкст сусветнай культуры і разам з тым падкрэсліць іх нацыянальны каларыт[2].

Нярэдка ў аксюмаранных спалучэннях выяўляецца і індывідуальна-аўтарскае ўспрыняцце прыроды. У славесных пейзажах Р. Барадуліна стан персаніфікаваных істот нярэдка зафіксаваны ў кульмінацыйных момантах. Пры апісанні эмацыянальна насычаных сітуацый паэт неаднакратна стварае аксюмаранныя спалучэнні, пабудаваныя па мадэлі «дзеяслоў маўлення + прыслоўе з семай 'без удзелу маўлення'»: *Апуджаны певень галосіць* ***нема*** (1); *Чапляецца неба / за водарасці, карчы. /* ***Нема*** */ рыба крычыць…* (2); *Той роў / У неба /* ***Нема*** */ Роў, / Як горла жаху, / Ненажэрна* (3); *А жаўтароцікі-сланечнікі / Ад страху круглымі ратамі / Крычаць* ***маўкліва****…* (4).

Такія антынамічныя канструкцыі вельмі каларытна перадаюць псіхалагічнае напружанне адухоўленых істот / прадметаў нежывой прыроды, схільных у аўтарскім праламленні да моцных перажыванняў. І разам з тым дадзеныя спалучэнні захоўваюць семантычную арыентацыю на рэферэнты, якія пазбаўлены маўленчай здольнасці і, як следства, афектыўны стан якіх суправаджаецца ненатуральнай бязгучнасцю яго выражэння[3]. У выніку сумеснае ўжыванне дзеясловаў і прыслоўяў фіксуе мастацкае пераўвасабленне рэальнасці, якое, аднак, не даходзіць да непазнавальнага скажэння яе контураў.

Такім чынам, узаемадзеянне ў лірыцы Р. Барадуліна традыцыйнага і наватарскага пачаткаў на ўзроўні нестандартнай прыслоўнай сінтагматыкі паўстае як шматаспектная і комплексная праблема. Яна ахоплівае не толькі вербалізацыю пэўнага сэнсу ва ўласна лінгвістычным аспекце, але і светапоглядныя арыенціры паэта, якія нязменна заключаны ў створаных аўтарам нетрывіяльных канструкцыях.

Пра традыцыяналізм нестандартнай прыслоўнай сінтагматыкі Р. Барадуліна дазваляе казаць перш за ўсё яе агульная семантычная скіраванасць: канцэптуалізацыя апісваных з'яў рэчаіснасці (Радзімы, яе прыроды і гісторыі) і характар метафарычнага збліжэння прыкмет выразна адлюстроўваюць народны светапогляд беларуса, унікальнасць яго карціны свету. Але канкрэтныя вобразы, якія служаць для рэалізацыі традыцыйных тэм і матываў, спецыфіка аўтарскага запаўнення метафарычных парадыгм сведчаць пра адметнасць і арыгінальнасць манеры Р. Барадуліна, непаўторнасць яго асацыяцый.

---

[1] Пар. выказванне М. Валошына: «Голас – унутраны злепак душы… Лірыка – гэта і ёсць голас» [6, с. 543].

[2] Пар. меркаванне Э. Г. Шастаковай: «Аксюмаран, як троп, заснаваны на антытэтычнасці, найбольш чуйны да… культурнай гульні-дыялогу» [7, с. 65].

[3] Пар. выказванне А. М. Вольф: «Афектыўны стан могуць суправаджаць апісанні розных дзеянняў. Сярод гэтых дзеянняў асабліва часта сустракаецца гучнае маўленне…» [8, с. 240].

Наватарства мастака слова пры стварэнні нестандартных адвербіяльных спалучэнняў праяўляецца і ў «самой плоці слова» (Б. Тамашэўскі) – у адыходзе ад узуальнага спосабу выражэння аўтарскіх інтэнцый. Пры гэтым прыслоўныя канструкцыі Р. Барадуліна адрозніваюцца ад агульнаўжывальных шэрагам як семантычных, так і граматычных прыкмет. Разам з тым створаныя ў выніку трансфармацыі ўзуальных адзінак, індывідуальна-аўтарскія прыслоўныя спалучэнні не толькі акцэнтуюць важныя для паэта сэнсавыя адценні, але і імпліцытна адсылаюць чытача да пашыраных моўных канструкцый. У выніку нестандартныя прыслоўныя спалучэнні, якія кампрэсуюць аўтарскія сэнсавыя складнікі і ўзуальную семантыку, і на моўным узроўні ўяўляюць сабой кропкі ўзаемадзеяння традыцыі і наватарства.

ЛІТАРАТУРА

1. Гніламёдаў, У. Класікі і сучаснікі: Артыкулы, нарысы, старонкі ўспамінаў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1987. – 288 с.
2. Астраух, А. Э. Рыгор Барадулін і сучасная беларуская лірыка: Вучэб.-метад. дапам. – Гродна: ГрДУ, 2001. – 121 с.
3. Барадулін, Р. Збор твораў: у 5 т. Т. 1–3. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1996–1999.
4. Бабайцева, В. В. Явления переходности в грамматике русского языка. – М. : Дрофа, 2000. – 640 с.
5. Кубрякова, Е. С. Части речи в ономасиологическом освещении. – М. : Наука, 1978. – 116 с.
6. Волошин, М. А. Голоса поэтов // Лики творчества / Изд. подгот. В. А. Мануйлов и др.; предисл. С. Наровчатова. – Л. : Наука (Ленингр. отд-ние), 1988. – С. 543–548.
7. Шестакова, Э. Г. Оксюморон как категория поэтики (на материале русской поэзии XIX – первой трети XX веков). – Донецк: НОРД-ПРЕСС, 2009. – 209 с.
8. Вольф, Е. М. Функциональная семантика оценки. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 280 с.

Гронская В. Ю.
(Рэспубліка Беларусь, г. Брэст)

ДА ПЫТАННЯ МІФАПАЭТЫЧНЫХ УЯЎЛЕННЯЎ БЕЛАРУСАЎ ПРА ЛАСТАЎКУ

Беларуская традыцыя, як і іншыя славянскія, адносіць ластаўку да *чыстых* і шанаваных птушак, што мае даволі шырокія міфалагічныя канатацыі. Мэта гэтага артыкула – пры дапамозе структурна-семантычнага і функцыянальнага метадаў прасачыць некаторыя з іх.

Паводле народных уяўленняў розных славянскіх народаў, ластаўка паходзіць ад чалавека. Так, у паўднёваславянскіх легендах паходжанне ластаўкі звязваецца з дзяўчынай-сястрой. Паводле беластоцкай легенды «Пра сівую зязюлю, ластаўку і салаўя», ластаўка – дачка вужа, які меў здольнасць набываць чалавечае аблічча. Калі вужа забілі, маці нахілілася да рэчкі, зачарпнула вады з мужавай крывёй і акрапіла сябе, сына і дачку. Абярнуліся яны ў птушак: маці – у шэрую зязюлю, дачка – у ластаўку, а сын – у салаўя. Вобраз вужа з'яўляецца ў сувязі з ластаўкай і легендзе, якая тлумачыць асаблівасці хваста ластаўкі: вуж ухапіў ластаўку за хвост, калі тая спрабавала злавіць камара пасля таго, як вуж адказаў на пытанне пра тое, чыя кроў смачнейшая [1, с. 272].

Акрамя таго ў беларускай народнай традыцыі бытуюць легенды, якія дапамагаюць зразумець факт аднясення ластаўкі да *чыстых, святых* птушак. Паводле адной з іх, ластаўка служыла адмысловым маяком для выяўлення месца пакарання Ісуса Хрыста: «*Ісус Хрыстос вісыв на крэсту, і Матер Божая з ангеламы і архангеламы подышла іскать Ісуса Хрыста на Голгофугору. То тыі ластушкі вылісь коло Ісуса Хрыста, і ўказвалы путь, дэ Ісус Хрыстос вісыть на Голгофегоры. І потому оні называюцьця сьвятая птушка. Понятно? О. Она указывала Матер Божую, дэ Ісус Хрыстос высіть*» [3, с. 407]. Згодна іншым тлумачальным мадэлям легендаў, ластаўкі імкнуліся зберагчы Хрыста ад праследаваннікаў, адвесці іх ад таго месца, дзе Ён хаваўся. У адрозненне ад вераб'ёў, ластаўкі спрабавалі пазбавіць Хрыста ад пакутаў: крычалі «Памёр! Памёр!», выкрадалі цвікі, вымалі калючыя церні з яго вянца [2, с. 618]. Непасрэдна звязаны з біблейскім сюжэтам і тлумачэнні, якія дае народная свядомасць паходжанню чырвоных плям на грудзях птушкі, а таксама яе шчабятанню: «*У ластаўкі есть под горлушком красное. Это она гвоздзя прынэсла, як Ііісуса Хрыста роспыналы. <...> Як прыбывалы, і кроў брызнула под горлушко*» [3, с. 407]. Шчабятанне ластаўкі тлумачыцца тым, што «*ўзлетаюць яны высоко, высоко к небу й крычаць, плачуць, сваратца з Богам, на што ён не пазволіў ім расхапаць гвазды, й паганыя жыды імі прыбілі Хрыста к крыжу*» [1, с. 272–273]. Адметнасці функцыянавання ластаўкі ў «народнай Бібліі», яе сувязь з небам, верагодна, матывавалі ўзнікненне фальклорных тэкстаў, дзе назіраецца сувязь ластаўкі з нябесным агнём, сонцам, з узыходам якога пачынаецца дзень: «*Ластаўка дзень пачынае, а салавей канчае*» [4, с. 67]. У сувязі са сказаным характэрныя і ўяўленні пра тое, што ластаўка прыносіць вясну.

Разам з тым, у традыцыйных уяўленнях беларусаў вобразу ластаўкі прыпісваюцца хтанічныя рысы. Так, шырока распаўсюджаны павер'і аб зімаванні ластавак у вадзе (рэчках, на дне азёр, сажалак), у гразі і калодзежах, дзе птушкі счапляюцца лапкамі ці крыламі ў ланцужкі [3, с. 407]. Вобраз ластаўкі ў такіх кантэкстах карэлюе з другім членам семантычнай апазіцыі «верх / ніз» (дзе верх – неба, а ніз – зямля, зямная і падземная вада), што яшчэ раз сведчыць аб хтанічнай прыродзе гэтай птушкі.

Ластаўцы ўласціва шлюбная сімволіка. Сама птушка ўвасабляе жаночы пачатак, што, сярод іншага, выяўлена ў матрыманіяльных прыкметах. Так, будаванне ластаўкай гнязда на доме незамужняй дзяўчыны з'яўляецца знакам хуткага замужжа: «*Если ласточка построит свое гнездо на доме незамужней девушки, то она в скором времени выйдет замуж*» (ФЭАБ; Сялец, Бярозаўскі р-н). З'яўленне ластаўкі падчас вясельнай цырымоніі вяшчуе сямейны дабрабыт, багацце: «*Если ласточка кружит над головами молодых, то будут они жить долго в достатке и счастье*» (ФЭАБ; Сялец, Бярозаўскі р-н). Апошняя ілюстрацыя – гэта і рэдкі прыклад функцыянавання ластаўкі як птушкі, што валодае ведамі пра тэрмін, які пражывуць людзі на зямлі.

Народная свядомасць прыпісвае ластаўцы, як і буслу, апякунскую функцыю. Так, вельмі папулярныя

ўяўленні, што гняздо гэтай птушкі пад дахам дома / хлява забяспечвае шчасце і дабрабыт: «*Колы ластовка зов'е гнэздо на хаты, то будэ добрэ ў сэм'і, о. То мне так маты казала. У нас було гнэдо под стрэхой*» (ФЭАБ; Канатоп, Іванаўскі р-н). Дрэнным знакам лічыцца, калі птушка пакінула гняздо, якое пабудавала на даху / пад страхой дома: «*Колы ластовка покінэ гнэздо, то будэ нейка бэда. Лепш з дому пойті кудынебудь, шоб бэда нэ зачапіла*» (ФЭАБ; Канатоп, Іванаўскі р-н). У некаторых рэгіёнах Беларусі лічыцца, што ластаўка ахоўвае жытло ад пажару. Пакінутае ж ластаўкай гняздо вяшчуе пажар: «*Колы ластовка збудовала гнэдо, а потым його покунула, то тая хата згорыть*» (ФЭАБ; Канатоп, Іванаўскі р-н).

Адпаведна, вялікім грахом лічыцца разбурэнне ці забойства ластаўкі. У залежнасці ад цяжара «злачынства» вылучаюцца розныя пакаранні. Так, за разбуранае гняздо ластаўкі «злачынец» атрымлівае «канапушкі»: «*Нельзя бурить гнёзда ласточек, потому, что канопушки будут и ласточки Божья птичка*» (ФЭАБ; Люта, Брэсцкі р-н). Набытае чалавекам рабаціннe, верагодна, звязана з стракатасцю ластаўчыных яек, пакрытых бура-чырвонымі кроплямі. Забойства ластаўкі можа абярнуцца для гаспадара стратай скаціны: «*Нельга ластовку забіваты, бо, кажуть, скотына ўся подохне*» (ФЭАБ; Канатоп, Іванаўскі р-н). Прыведзенае вераванне ўскосна ўказвае на ўяўленне пра тое, што ластаўка валодае здольнасцю ўздзейнічаць на прыродна-касмічны свет. З гэтай птушкай звязаны таксама надыход цяпла, а значыць – ураджайнасць года. Пашырана перакананне, што прылёт ластаўкі з выраю вяшчуе хуткі прыход вясны ці нават набліжае яго. «*Когда ласточка прилетит, тогда и весна будет*» (ФЭАБ; Сялец, Бярозаўскі р-н). Вобраз ластаўкі абыгрываецца і ў прыказках, звязаных з прылётам птушак, дзе з'яўленню ластаўкі адпавядае з'яўленне зеляніны: «*Жаўранак прылятае на праталіну, шпак на прагаліну, жораў з цяплом, ластаўка з лістом*» [4, с. 65]. У прыкметах, пераважна звязаных з вясновым прылётам птушкі і магіяй першага, важная аграрная сімволіка: «*Колы рано прылятять ластаўкі, то будэ добрэ жыто*» (ФЭАБ; Сялец, Бярозаўскі р-н). У такіх кантэкстах высвечваецца сувязь першай ластаўкі з ідэямі пладнасці, апякунства гаспадаркай. Адпаведна, практычна мыслячы чалавек у сувязі з уласнымі жыццёвымі патрэбамі намагаўся забяспечыць прысутнасць першай ластаўкі ў сваім асяродку, двары. *«Шоб в доме был достаток, надо, когда первая ласточка прилетит, кинуть ей чуть-чуть земли, шоб она себе гнездо построила*» (ФЭАБ; Палкоцічы, Іванаўскі р-н).

Традыцыйная свядомасць надзяліла ластаўку, як і некаторых іншых птушак, метэапрагназуючай здольнасцю, што адлюстравана ў прыкметах, звязаных з апазіцыяй «надвор'е / непагадзь» (ясна / дождж): «*Как низко ласточки летают, то, говорят, как дождя нет, а птица начнёт низко летать..., вот старые люди староверы говорили: «Ой скоро будет дождь, потому что птицы низко летают"*» (ФЭАБ; Вельямовічы, Брэсцкі р-н). Гэтая ж карціна прадстаўлена і ў парэміях тыпу: «*Ластаўкі нізка лятаюць – дождж будзе*» [4, с. 54]. Звяртае на сябе ўвагу і той факт, што ў такіх кантэкстах ластаўкі фігуруюць як «зборныя» персанажы, гл. таксама: «*Перед отлётом ласточки всегда собираются стаями на проводах*» (ФЭАБ; Сялец, Бярозаўкі р-н).

Паводле народнага ўспрымання свету, ластаўка выступае адмысловым сувязным паміж *сваім* і *чужым светамі*, з чым звязваецца здольнасць гэтай птушкі вяшчаць. Між тым, ластаўка можа толькі ўказваць на тое, што чалавека чакае акт паведамлення, на хуткую сустрэчу аднаго чалавека з другім, ад якога будзе выходзіць пэўная інфармацыя: «*Если в окно залетела ласточка, то скоро будет известие от человека, которого давно не видел*» (ФЭАБ; Сялец, Бярозаўкі р-н). Гэты запіс цікавы яшчэ і тым, што актуалізуе сімволіку акна як партала, праз які дастаўляецца інфармацыя ў чалавечы свет арнітаморфным веснікам.

У заключэнне адзначым, што сакралізацыя ластаўкі, аднесенасць яе да чыстых птушак, якія паходзяць ад чалавека, надзяленне агульнай пазітыўнай ацэнкай звязаны з асэнсаваннем яе ў «народнай Бібліі» як істоты, якая спрыяла Божай Маці і Хрысту. Сімволіка птушкі шматаспектна раскрываецца і ўстойліва функцыянуе ў магічных практыках і прыкметах, звязаных з пладнасцю, ураджайнасцю, сямейным дабрабытам. Першая ластаўка ўспрымаецца як знак вясновага абуджэння прыроды, пачатку новага вегетатыўнага гадавога цыклу і прадказанняў і прыкмет для земляроба. Акрамя гэтага, ластаўцы прыпісваюцца апякунская функцыя (пры гэтым ластаўка можа сімвалічна атаясамлівацца з буслом, і вобразы гэтых птушак уключаюцца ў функцыянальна аднатыпныя матывы), метэапрагназуючая і вяшчальная роля, а таксама здольнасць уздзейнічаць на прыродна-касмічны свет.

ЛІТАРАТУРА

1. Антропаў, М. Ластаўка / М. Антропаў, Т. Валодзіна // Міфалогія беларусаў. Энцыклапедычны слоўнік. – Мінск : Беларусь, 2011. – С. 272–273.
2. Гура, А. В. Симолика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. – Москва : Индрик, 1997. – 910 с.
3. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 4. Брэсцкае Палессе. У 2 кн. Кн. 1 / В. І. Басько [і інш.]; ідэя і агул. рэдагаванне Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Выш. шк., 2008. – 559 с.
4. Беларуская народная творчасць. Прыказкі і прымаўкі. У 2 кн. Кн. 1 / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – 560 с.

Скарачэнні:

ФЭАБ – Фалькорна-этнаграфічны архіў фалькорна-краязнаўчай лабараторыі Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна (кіраўнік – І. А. Швед).

Дучыц Л. У, Клімковіч І. Я.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПРЫРОДНЫЯ САКРАЛЬНЫЯ АБ'ЕКТЫ (КАМЯНІ, ДРЭВЫ, КРЫНІЦЫ) У ХРАМАХ

Гістарычная, краязнаўчая і рэлігійная літаратура, экспедыцыйныя назіранні Этна-гістарычнага цэнтра «Явар» (2000–2014 гг.) сведчаць, што наяўнасць валуноў, рэштак дрэў і крыніцы ў храмах даволі распаўсюджаная з'ява. Ёсць шматлікія звесткі і пра захоўванне там знойдзеных каменных сякер (перуновы стрэлы) і каменных ахвярнікаў [11, с. 25; 12, с. 298]. У артыкуле даводзіцца інфармацыя пра найбольш цікавыя

аб'екты, асаблівая ўвага – зафіксаваным падчас вандровак.

Некаторыя з валуноў маглі застацца ў храмах яшчэ з язычніцкіх часоў, калі ім пакланяліся на капішчах, на месцах якіх у часы хрысціянізацыі ўзводзіліся бажніцы новай рэлігіі. Носьбіты хрысціянскай рэлігіі ад пачатку ставілася да камянёў станоўча: паводле легенды, Хрыстос узнёсся на неба з каменя на Елеёнскай Гары. Таму потым над каменем узвялі капліцу – «сень».

Больш за ўсё ў храмах Беларусі ўлічана камянёў-следавікоў (больш за 10). У мястэчку Лукомль (Чашніцкі р-н Віцебскай вобл.) у адзінаццатую пятніцу пасля Вялікадня збіраліся да трох тысяч багамольцаў на пакланенне каменю «Стапа» з выявай чалавечага следу, крыжа і з нечытэльным славянскім надпісам [9, с. 63]. Яшчэ ў XVII ст. у Барысаве ў драўляным касцёле Найсвяцейшай Багародзіцы ляжаў камень-следавік, які знайшлі ў лесе разам з абразом і перанеслі туды [19, с. 6]. Паводле архіўных дадзеных, у 1866 г. з Барысава маецца паведамленне, што камень знаходзіцца ў касцёле у якасці святыні, а ў выемку-след наліваюць асвечаную ваду [7, с. 225–226]. Магчыма, гэта адзін і той жа камень.

Да нашых дзён у в. Камайск Докшыцкага р-на ў Ільінскай царкве (канец XVIII ст.) пад падлогай захоўваецца камень са слядком Божай Маці. У 1970-ыя гады над каменем падчас рамонту падлогі зрабілі дзверцы, і цяпер праз іх кладуць ахвяраванні [1, № 51]. Звесткі пра гэты следавік былі надрукаваны ў 1869 г. у часопісе «Литовские Епархиальные ведомости» [4, с. 1392]. У кнізе «Описание церквей и приходов Минской Епархии. Борисовский уезд» (1879г.) прыводзіцца паданне, згодна з якім, на камені сляпому жабраку аб'явілася Найсвяцейшая Багародзіца. Яна загадала яму ісці да ўладальніка мясцовасці і перадаць загад пра пабудову на гэтым месцы царквы. Жабрак так зрабіў і стаў бачыць. Паводле другога падання, абраз Божай Маці быў знойдзены на гэтым месцы пад зямлёй. На яго ўказала рагатая жывёла, якая пасвілася побач. Пазней тут пабудавалі царкву і змясцілі ў ёй абраз, а камень застаўся ў алтарнай частцы [14, с. 307]. У нашы дні зафіксавана паданне, дзе гаворыцца, што хлопчык са сляпой бабуляй, якую ён вёў у Камайск, праходзілі каля вялікага каменя і пачулі жаночы голас. Нябачная жанчына папрасіла мінакоў перадаць жыхарам вёскі пажаданне: на месцы, дзе ляжыць гэты камень, пабудаваць царкву. І дадала, што пры выкананні яе просьбы да бабулі вернецца зрок. Цуд адбыўся, і першае, што ўбачыла старая – след Найсвяцейшай Багародзіцы на камяні [18, с. 155].

У наш час пакланяюцца храмавым камяням-следавікам у в. Лукава Маларыцкага р-на Брэстчыны [1, № 145] і ў в. Калодзішчы каля Мінска. Лукаўскі следавік раней ляжаў на беразе возера, а другі следавік быў перанесены ў Калодзішчы з капліцы суседняй вёскі Ліпавая Калода, куды ён патрапіў з Веткаўскага р-на [1, № 141]. Паклонны камень-следавік ляжыць каля Уздзвіжанскай царквы XVIII ст. у в. Бабры Лідскага р-на. Яшчэ ў 1920-ыя гады яго сюды перанеслі з мясцовага балота [1, № 31, 148].

Злева каля ганка касцёла Св. Антонія ў в. Струбніца Мастоўскага р-на Гродзеншчыны знаходзіцца вялікі камень са слядкамі, якія прыпісваюцца Св. Антонію. Калі вернікі заходзяць у храм, асабліва ў дзень Св. Антонія, то на камень кладуць ахвяраванні. Справа ад ганка размешчана вялікая каменная архаічная крапільніца [1, № 66].

Валун са слядамі Божай Маці і Чорта ляжыць сёння на вяршыні гары каля в. Сянежычы Навагрудскага р-на. Раней побач стаяла драўляная капліца на каменным падмурку, на Пакроў адбываліся фэсты, а напрыканцы XIX ст. тут паўсталі могілкі. У наш час на Радаўніцу над каменем адбываюцца маленні [1, № 71].

У сярэдзіне XIX ст. капліцу пабудавалі над камнем са "Слядком Багамацеры» на беразе воз. Заазерскае каля в. Заазер'е Акцябрскага р-на Гомельшчыны. Некалі святары з паліцыяй разбілі гэты камень, але людзі склалі яго кавалачкі, і камень стаў карыстаўся яшчэ большай пашанай. Тады царкоўнікі вырашылі асвяціць яго і пабудаваць над ім капліцу [21]. Побач з рэшткамі каменя захавалася крыніца, а непадалёк святы дуб [1, № 38].

Апроч следавікоў з храмамі звязаны і другія камяні з выемкамі і выявамі. Напрыклад, у в. Кудзінавічы Капыльскага р-на на могілках каля капліцы ляжыць вялізны валун з ямкай і барэльефнай выявай крыжа. Побач стаіць драўляны крыж, на які вешаюць аброчныя ручнікі. Яшчэ старажылы памятаюць, што на іх памяці, у сярэдзіне XX ст., камень лічыўся лекавым менавіта для жывёл. Калі хварэла карова, то неслі масла і сыр, а калі свіння – сала і каўбасы [1, № 92]. Камень з рэльефнай выявай крыжа, які доўгі час ляжаў у прытворы царквы, у пачатку 2000-га года ўнеслі ў храм в. Падлессе Ляхавіцкага р-на.

Камень з увагнутай паверхняй і цяпер ляжыць на вяршыні ўзгорка паміж вёскамі Верхлес і Гудавічы Чэрвенскага р-на. Раней гэта гара звалася Святой, над каменем стаяла капліца, а з канца XIX ст. тут пачалі хаваць нябожчыкаў [26, с. 690; 1, № 126].

Сакральны валун быў у мястэчку Пясочнае, якое знаходзіцца на беразе Нёмана ў Капыльскім раёне. Згадкі пра яго сягаюць да сярэдзіны XIX ст. Быццам на ўскрайку мястэчка некалі стаяла Дзмітраўская царква, якую потым перанеслі на могілкі. На месцы прастола царквы ўзвялі каплічку. Усярэдзіне паставілі крыж з іконай, а каля крыжа паклалі камень, які раней ляжаў пры ўваходзе ў царкву. Пра гэты камень існавала паданне, паводле якога, некалі па дарозе з Пясочнага ішлі тры невідушчыя старцы. Яны збіліся са шляху і ў полі натрапілі на камень. Пачалі маліцца, і падчас малітвы адзін са сляпцоў стаў бачыць. Ён давёў сяброў да мястэчка і расказаў усім пра цуд. Камень забралі з поля і паклалі каля царквы. Яму ахвяравалі палатно, лён, грошы і інш. [22, с. 265–266].

Паводле літаратурных і экспедыцыйных дадзеных, капліцы над валунамі існавалі каля г. Вілейка, каля в. Пілатоўшчына Ушацкага р-на, каля мястэчка Вызна (цяпер Чырвоная Слабада) Салігорскага р-на і інш.

Некаторыя сакральныя валуны ў народзе звязваюць з прастоламі былых храмаў (Андрэеўцы Ваўкавыскага, Верасніца Столінскага, Бузуны Валожынскага р-наў і інш.) Лічыцца, што ў Жыровічах Слонімскага р-на пасля пажару галоўнай царквы ў 1520 г. на камні аб'явілася Багародзіца. Гэты камень стаўся падмуркам прастола ў капліцы Св. Ануфрыя, пабудаванай у 1769 г.[10, с. 424–427; 24, s.23]. У літаратуры XIX ст. ёсць згадка, што ў Гнезна Ваўкавыскага р-на ў касцёле Св. Міхаіла за вялікім алтаром знаходзіцца камень з выемкай, які некалі

выкарыстоўвалі язычнікі для палення ахвяр [25, с. 629—630].

У храмах ёсць і камяні з надпісамі. Так, камень з надпісам другой паловы XI ст. знаходзіцца ў Сафійскім саборы ў Полацку. На ім пазначаны імёны «Давыд, Таума, Микоула, Къпьсъ» і больш позняе Петьрь [2, с. 7–12]. Каля в. Дзятлава Аршанскага р-на ляжаў Рагвалодаў Камень з надпісам «В лето 6679 (1171) мая в 7 день доснен крест сей. Господи помози рабу своему Василию в крещении именем Рогволоду сыну Борисову…». У 1807 г. над каменем пабудавалі Барысаглебскую царкву, якую ў 1812 г. знішчылі французы. У 1830 г. замест царквы ўзвялі капліцу, якая разам з каменем была знішчана ў канцы 1930-х гадоў. Адзін з Барысавых камянёў, які знаходзіўся ў в. Высокі Гарадзец Талачынскага р-на, уяўляў сабой каменную пліту з высечаным васьміканцовым крыжам і надпісам па краях. Над каменем у 1898 г. была ўзведзена каплічка, якая праіснавала да канца 1930-х гадоў [6, с. 69–70]. Вартыя ўвагі і камяні з надпісамі, у тым ліку, са старых могілак, якія пазней муравалі ў падмуркі храмаў пры пачатку будаўніцтва (Полацк, Заслаўе, Орша, Райцы Карэліцкі, Васілішкі Шчучынскі р-ны і інш.).

У касцёлах захавалася даволі шмат архаічных, груба высечаных з каменя, вялікіх крапільніц. Пакуль што цяжка патлумачыць іх паходжанне. І нават цяпер, калі іх замяняюць сучаснымі, то старыя кладуць побач з касцёлам каля крыжоў ці ганкаў або ў бакавых прытворах (Жупраны Ашмянскі, Быстрыца Астравецкі, Старыя Васілішкі Шчучынскі р-ны і інш.).

Знешне многія з іх ідэнтычныя язычніцкім ахвярнікам, якія знаходзяць на былых свяцілішчах ці паблізу ад іх. Напрыклад, адзін з такіх ахвярнікаў ёсць у экспазіцыі Бабруйскага краязнаўчага музея. У 1950-ыя гады яго знайшлі на высокім беразе Бярэзіны (Дняпроўскай). Вельмі падобны ахвярнік быў знойдзены ў 1980-я гады, таксама ў Бабруйску, пры пракладцы новай вуліцы. Ён выкарыстоўваецца замест кветніцы і стаіць каля брамы гаражоў.

Большасць крапільніц на тэрыторыі Беларусі мае выгляд цыліндра рознай вышыні (ад 15 да 80 см.) і дыяметру (ад 20 да 50 см). Ёсць і місападобныя крапільніцы. Іх выемкі для вады таксама вельмі розныя, некаторыя даволі шырокія і глыбокія (Данюшава Смаргонскі, Усялюб Навагрудскі, Лаздуны Іўеўскі, Бенянконі Воранаўскі р-ны, г. Навагрудак і інш.). Каменныя крапільніцы захаваліся і на месцах разбураных храмаў (Шклянцы Докшыцкі, Новы Двор Мінскі, Волма Смалявіцкі, Леанардава Мядзельскі р-ны і інш.).

Былі крапільніцы-ахвярнікі і ночвападобнай формы. Так, каля в. Пярэжыр Пухавіцкага р-на яшчэ ў 1930-я гады на пагорку Прошча стаяла царква, непадалёк камяні Дзям'ян і Мар'я і побач каменныя ночвы, куды ахвяравалі грошы [8, с. 92]. Дзве ночвападобныя крапільніцы ляжаць і сёння з кожнага боку ганка каля вялікай капліцы на беразе Віліі побач з в. Дубок Астравецкага р-на [1, с. 105]. На могілках в. Налібакі Стаўбцоўскага р-на каменныя начоўкі ляжалі каля капліцы, а потым іх перацягнулі і падперлі помнік на адной з бліжэйшых магіл [1, № 144].

Шмат сабрана інфармацыі пра пабудову храмаў каля дрэваў (часцей сасны), на якіх паводле падання, аб'явіўся абраз. Так, у Сорагах Слуцкага р-на абраз аб'явіўся на сасне на вяршыні Святой Гары або Мір-Гары. У XVII ст. княгіня Соф'я Слуцкая пабудавала над дрэвам Пакроўскі храм. Яшчэ ў пач. XX ст. у царкве пакланяліся «Божаму пяньку» і складалі яму палатно, масла, сыр, мёд і інш. [16, № 69, с. 53–55]. У пач. XXI стагоддзя мясцовыя жыхары расказваюць паданне, што падчас Паўночнай вайны на гары Пётр I і Карл XII падпісалі на пні мірнае пагадненне. Адсюль нібыта і назва Мір-Гара [1, № 68].

У Шклове над святой сасной, у дупле якой знайшлі абраз, пабудавалі Уваскрасенскую царкву [3, с. 47]. Камель ад сасны, на якой аб'явіліся два абразы, і цяпер знаходзіцца ў бакавым прытворы царквы, пабудаванай ў XVIII ст. у в. Чарнякова Бярозаўскага р-на Брэстчыны [1, № 86]. Паданні пра дрэвы, на якіх аб'явіўся абраз, і каля якіх пазней пабудавалі царкву, зафіксаваны ў вёсках Залессе Смаргонскага, Гавязне (Навапольцах) Нясвіжскага, Ракавічах Шчучынскага, Жыровічах Слонімскага, Навасёлках Маладзечанскага, Васькаўцы Мазырскага р-наў і інш.). У в. Сукневічы Смаргонскага р-на, паводле падання, у XVII ст. абраз Божай Маці аб'явіўся на грушы. Над ёй пабудавалі храм. Яшчэ і ў наш час пень ад грушы знаходзіцца ў царкве і пасля рамонту ён апынуўся пад падлогай, але прыхаджане памятаюць пра сакральнае дрэва і лічаць яго сваёй рэліквіяй [1, с. 108]. У Дудзічах Пухавіцкага р-на ікона аб'явілася на ліпе. Над ёй пабудавалі царкву, і потым дрэву насілі палатно, лён, шэрсць, масла, гародніну. На пакланенне гэтай ліпе хадзілі як праваслаўныя, так і католікі [13, с. 54–61].

Храмы будавалі і над крыніцамі. Так, у в. Баруны Ашмянскага р-на святая крыніца знаходзіцца менавіта ў мясцовым касцёле. Праваслаўны храм існаваў некалі над крыніцай у в. Конкавічы Петрыкаўскага р-на, там адбывалася водасвяцце [15, с. 134–135]. У літаратуры ёсць згадка, што ў XIX ст. у в. Мушына Верхнядзвінскага р-на над крыніцай стаяла капліца, а раней там была старая царква з прастолам каля крыніцы [23, с. 652–656]. Капліца над крыніцай існавала і ў в. Лазаравічы Быхаўскага р-на. Над крыніцай капліца, а затым і манастыр пабудавалі ў Пустынках каля Мсціслаўя. Сёння капліцы над крыніцамі знаходзяцца ў вёсках Палыкавічы Магілёўскага, Вець Быхаўскага, Лоск Валожынскага р-наў і інш.

У в. Абруб Пружанскага р-на ў XIX ст. была царква і дзве капліцы. У абодвух капліцах знаходзіліся крыніцы, а каля адной з іх ляжала яшчэ і каменная пліта, на якую ставілі свечкі. У адной крыніцы ваду асвячалі да пачатку літургіі, а ў другой – пасля яе завяршэння [20, с. 317–318]. У наш час тут стаіць царква, каля яе ляжыць камень-следавік, стаіць драўляны крыж і бруіць крынічка. Сюды збіраюцца на дзень Св. Багуслава (21 мая), як праваслаўныя, так і католікі [1, № 49].

Яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. у в. Рагава Мінскага р-на з-пад старога храма выцякала крыніца. Потым замест царквы над ёй паставілі каплічку са скульптурай Св. Яна Хрысціцеля. Пасля паўстання 1863 г. скульптуру знішчылі, а каплічка спарахнела [17, с. 1300–1308]. Крыніца існуе і сёння [1, № 26]. Каплічка з драўлянай скульптурай Св. Яна знаходзіцца і каля в. Чарневічы Глыбоцкага р-на, яна стаіць над святой крыніцай, якая раней выцякала з-пад дрэва. Дрэва потым спарахнела,

застаўся толькі пень, пасля чаго тут і пабудавалі каплічку.

Такім чынам, як бачна з прыведзенай інфармацыі, камяні, дрэвы і крыніцы ў храмах з'яўляюцца помнікамі сімбіёзу і сінкрэтызацыі язычніцтва і хрысціянства. Гэтая з'ява, якая назіралася на працягу цэлага тысячагоддзя, стала найлепшым доказам таго, што беларусы здольны да рэлігійнай творчасці, як адметнай рысы сваёй непаўторнай народнай культуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Этна-гістарычнага цэнтра «Явар». Справы № 1, 26, 31, 38, 48, 49, 51, 66, 68, 71, 92, 105, 108, 126, 141, 144, 145, 148.

2. Булкин, В. А, Рождественская Т. В. Надпись на камне из Полоцкого Софийского собора / В. А. Булкин, Т. В. Рождественская // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1982. – Л. 1984. – С. 7–12.

3. Грудзіна, А. П. Рэлігійныя ўплывы на Беларусі праз люстэрка Шклова / А. П. Грудзіна // Магілёўшчына. – Вып. V. – Магілёў. 1994. – С. 44—54.

4. Долгиновское и Ошмянское благочиния в 1784 г. // Литовские Епархиальные ведомости. 1869. № 23. – С. 1381–1393.

5. Древнее сказание о Жировицах и о чудотворном образе Жировицкой Богоматери. – Гродно. 189. – С. 1–9.

6. Дучыц, Л. У. Барысавы камяні (гістарыяграфічны агляд) / Л. У. Дучыц // Весці Акадэміі навук БССР. Серыя грамадскіх навук. № 4. – Мінск : Навука і тэхніка. 1985. – С. 69–73.

7. Лашкевіч, А. А. Эпізоды з канфесійнага жыцця ў Барысаве ў сярэдзіне XIX – пач. XX стст. (па матэрыялах архіўных фондаў НГАБ) / А. А. Лашкевіч // Колодеевские чтения (200-летию событий войны 1812 года на Борисовщине посвящается). – Борисов : Борисовская укрупненная типография им. 1 мая. 2012. – С. 225–228.

8. Ляўкоў, Э. А. Маўклівыя сведкі мінуўшчыны. – Мінск. Навука і тэхніка. 1992. – 215с.

9. Максимов, С. В. Крылатые слова / С. В. Максимов. – М. 1955.

10. Местечко Жировицы и его достопримечательности // Литовские Епархиальные ведомости. – 1880. – № 49. – С. 424–427.

11. Мялешка, М. Апытальны ліст да збірання народных вераванняў і прадстаўленняў, звязаных з каменем, і вестак аб каменных помніках гісторыка-археалагічнай значнасці // Наш край. – № 1 (4). – 1926. – С. 43–46.

12. Наставление о разрушении ветхого, или по случаю обновления храма, заменяемого новым, престола //Литовские Епархиальные ведомости. – 1875. – № 35. – С. 297–298.

13. (св.) Оберман, Г. Освящение церкви в м. Дудичах Игуменского уезда // Минские Епархиальные ведомости. – 1886. – № 3. Часть неоф. – С. 54–61.

14. Описание церквей и приходов Минской Епархии. Борисовский уезд. – Минск, 1879.

15. Описание церквей и приходов Минской Епархии. Мозырский уезд. – Минск, 1879. – 194 с.

16. Опросные листы Наркомпроса 1924 г. по Бобруйскому уезду // Архіў Інстытута гісторыі НАН Беларусі. Справа № 69.

17. Освещение церквей по Литовской Епархии и пожертвования на них // Литовские Епархиальные ведомости. – 1869. – № 22. – С. 1300–1308.

18. Палачанін Ф. А. Докшыцкі край. – Мінск , 2009.

19. Путевые заметки стольника П. А. Толстого о Могилевской губернии в 1697–1699 гг. // Сборник статей Могилевских Губернских ведомостей. Вып. 1. 1898 и 1899 гг. Могилев-Губернский. 1900. – С. 1–7.

20. С. А. Р. Из м. Шерешева Пружанского уезда //Литовские Епархиальные ведомости. – 1895. – № 34. Вильна. 1898. – С. 317–318.

21. С-цевъ. Пресвятой камень // Минские губернские ведомости. – 1868. – № 50.

22. (св.) Соловьевич, Н. Выдержки из летописи Песочанской церкви, Игуменского уезда // Минские Епархиальные ведомости. – 1869. – № 9. – С. 263–270.

23. Торжество освящения часовни в посаде Мушино Сарьянского прихода 5 июля с. г. // Полоцкие Епархиальные ведомости. – 1904. – № 19. – С. 652–656.

24. Lorentz, St. Wycieczki Słonimskie. – Sionim, 1933.

25. Słownik Geograficzny królewstwa Polskiego i innych krajów słowiacskich. T. 2. – Warszawa : Druk «Wieku». 1881–927 s.

26. Słownik Geograficzny królewstwa Polskiego i innych krajów słowiacskich. T. XI. – Warszawa : Druk «Wieku». 1890–960 s.

Жукова О. М.
(Республика Беларусь г. Минск)

ФЕСТИВАЛЬ КАК ЭФФЕКТИВНАЯ ФОРМА ПОДДЕРЖКИ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Одним из наиболее действенных способов самовыражения каждого народа и возможность заявить о себе всему миру является наличие традиционной культуры, которая отличается яркой национальной самобытностью. Основной тенденцией развития белорусской культуры на современном этапе является сохранение ее самобытности и национальных традиций, а также возрождение культурного наследия и его развитие. Важной и наиболее эффективной формой поддержки традиционной культуры является проведение фестивальных мероприятий, так как именно они наглядно демонстрируют ее достижения, выявляют проблемы и тенденции развития.

Цель данной статьи представить фестивали фольклора и народного творчества эффективными и наглядными формами поддержки традиционной культуры.

К исследованию традиционной культуры в контексте перспектив развития белорусского государства и сохранения национального наследия обращались белорусские этнокультурологи, историки, философы, фольклористы и этнографы. Среди них В. Титов, В. Конон, И. Крук, Е. Сахута и др. [1,2,3,4] Основной в их исследованиях является мысль, что «именно традиционная народная культура всегда была самым тонким индикатором проявления национального самосознания в переломные периоды» [3, с. 79].

В этой связи важно отметить мнение белорусского исследователя Е. Сахута, о том, что исходя из опыта современной истории, «роль традиционной культуры особенно возрастает в период становления государственного суверенитета, национально-культурного возрождения, объединения народа на основе национального самосознания, определения своего места в международном содружестве» [4, с. 85]. Возрождению и развитию белорусской традиционной культуры способствовали общественно-политические преобразования, связанные с обретением независимости в 1991 году. «…именно традиционная культура в многочисленных формах ее социального проявления (певческое, хореографическое, декоративно-прикладное искусство, промыслы и ремесла)

оказалась тем фактором, который наиболее выразительно соответствовал периоду национально-культурного возрождения» [3, с. 77]. Актуализация традиционной культуры на рубеже XX–XXI веков связана с активизацией фестивального движения и распространением по белорусской территории фестивалей фольклора и народного творчества.

Для цели данной статьи важно отметить, что обеспокоенность состоянием традиционной культуры и ее перспективами потребовали поддержку со стороны государства и проведение им определенных мероприятий. В этой связи важно отметить создание соответствующей законодательной базы, которую представляет, прежде всего, Закон «О культуре в Республике Беларусь» (редакция 2004 года). Также Указом Президента Республики Беларусь в 2004 году была ратифицирована Конвенция об охране нематериального культурного наследия (ЮНЕСКО). Традиционное наследие белорусского народа занимало важное место в Государственной программе возрождения и развития села на 2005–2010 годы. Значительное внимание идее поддержки традиционной культуры уделено в Государственной программе «Культура Беларуси» на 2011–2015 годы. Важный шаг в плане консолидации всех сторонников традиционной художественной культуры белорусского народа стало создание в 1991 году Белорусского союза фольклористов.

Организуя работу по освоению национально-культурного наследия, возникают учреждения: методические Центры народного творчества и культурно-просветительной работы, Дома ремесел, школы народного творчества, которые непосредственно занимаются возрождением и развитием традиционной культуры, накапливая и популяризуя белорусский фольклор, традиции народных мастеров и музыкантов. Важным в работе данных организаций является проведение семинаров и научно-практических конференций.

Знаковым событием для исследователей традиционной культуры и Могилевского региона в частности, стал Международный форум «Традиционная культура как стратегический ресурс устойчивого развития общества». Центральной частью программы форума является международная научно-практическая конференция, на которой участники обмениваются мнениями по вопросам места и роли традиционной культуры в современном обществе, обсуждают различные аспекты ее сохранения и популяризации, вырабатывают пути международного сотрудничества по обсуждаемым проблемам. Обязательной составляющей международного форума является знакомство участников с традиционной культурой Могилевщины, опытом работы по сохранению и популяризации культурного наследия региона.

Через проведение такого рода мероприятий и работу научно-методических центров процесс возрождения традиционной культуры устремляется к организации масштабных фестивалей фольклора и народного творчества, так как именно им принадлежит значимая роль в процессе национально-культурного возрождения. Такая форма представления традиционной культуры как фестиваль, позволяет наглядно убедиться и в действенности законов, и в эффективности деятельности созданных организаций, и в результативности проводимых в данном контексте мероприятий.

Значимым событием, показавшим роль фестивального движения для поддержки традиционной культуры, стало проведение Первого международного фестиваля фольклора в Пинске в 1994 году. В его рамках в Минске была организована Международная научно-практическая конференция «Фольклор и современная культура». Во время фестиваля представители всех историко-культурных регионов Беларуси познакомили гостей с разнообразным богатством регионального устно-поэтического наследия, национальными играми, инструментальной музыкой, хореографическим искусством. «Первый международный фестиваль фольклора явился тем панорамным срезом, который показал положение традиционной культуры в ее аутентичном проявлении, а также пути ее осмысления и освоения любительскими коллективами»[3, с. 79].

Поддержке традиционных форм народной культуры и стимуляции развития любительского искусства посвящено проведение и других масштабных творческих проектов. В их числе республиканские фестивали белорусского народного танца «Белорусская полька» (Чечерск Гомельская область, с 1993г.), региональный фестиваль аутентичного фольклора Белорусского Поднепровья (Могилевская область, с 1996г.), региональный фестиваль фольклорного искусства «Берегиня» (Октябрьский Гомельская область, с 2000г.).

Задачи данных проектов состоят:

– в сохранении нематериального культурного наследия;

– в изучении, восстановлении и сохранении локальных форм традиционной культуры;

– в формировании ценностных ориентиров белорусского общества в направлении осмысления значимости традиционного искусства в системе современной и мировой культуры;

– в привлечении внимания общества к проблемам воспитания подрастающего поколения средствами традиционного народного искусства; – в стимулировании и поддержке детского и молодежного фольклорного движения.

Фольклорные фестивали стремятся представить традиционную культуру многосторонне и разнообразно. Они динамично развиваются и с каждым новым этапом включают в свои мероприятия все новые виды материального и нематериального наследия, привлекая к себе все больше молодежи. Сберечь народные традиции, показать их уникальность не только для белорусской, но и мировой культуры – назначение и миссия фольклорных фестивалей.

Наиболее показателен в реализации этих задач региональный фестиваль фольклорного искусства «Берегиня», который сосредоточен на достижениях традиционной культуры и преемственности ее ценностей устным путем. Его уникальность заключается в том, что он строится на принципе этнопедагогики и является эталоном подхода к сохранению и трансляции различных видов и проявлений локальных культур. На фестивале представлены основные жанры народной культуры: музыка, песни, танцы, игровой фольклор и декоративно-прикладное искусство. Свое творчество демонстрируют детские и молодежные фольклорные коллективы, аутентичные группы, ансамбли народной музыки, пары-исполнители народного бытового танца, отдельные ис-

полнители произведений разных видов традиционного искусства той или иной местности. Фестиваль возник на основе живой аутентичной культуры белорусов, и является визитной карточкой Гомельской области.

Фестивальная программа включает конкурсные мероприятия, презентации зарубежных коллективов, сольные концерты, проведение одного их самых загадочных народных праздников «Купалье», уходящего своими корнями в глубокую древность. Фестиваль фольклорного искусства «Берегиня» объединяет творческих людей, заинтересованных в сохранении культуры и имеет научно-обоснованную концепцию. Особый интерес представляют мастер-классы ведущих белорусских и зарубежных фольклористов, творческие встречи с гостями и пресс-конференции.

На рубеже XX–XXI веков сформировалась довольно упорядоченная система фестивального движения, которая включает практически все регионы Беларуси и охватывает почти всю жанровую палитру народного художественного творчества. Стремление к возрождению культурного наследия белорусского народа и сохранению национальной самобытности отразили фестивали народного творчества международного значения: «Звенят цимбалы и гармонь» (Поставы Витебская область, с 1991 года), «Днепровские голоса в Дубровно» (Дубровно Витебская область, с 1993 года), «Венок дружбы» (Бобруйск Могилевская область, с 1996 года), хореографического искусства «Сожский хоровод» (Гомель, с 1997 года), детского творчества «Золотая пчелка» (Климовичи Могилевская область, с 1996 года), а также Национальный фестиваль белорусской песни и поэзии (Молодечно Минская область, с 1993 года) и Международный фестиваль национальных культур (Гродно, с 1996 года) и др.

Названные фестивальные проекты служат идее актуализации достижений отечественной национальной культуры на международном уровне и способствуют развитию диалога культур между различными народами и странами, чем вносят свой вклад в решение проблемы сохранения национальной самобытности в условиях глобализации и помогают сберечь уникальное наследие.

Для цели данной статьи важно отметить разнообразие форм презентации традиционной культуры, господствующих на данных мероприятиях. Программа фестивалей обычно включает торжественное открытие, выставки народных художественных ремесел и промыслов, театрализованные представления, музыкально-развлекательные программы, гала-концерты, научно-практические семинары, выездные концертные программы коллективов стран-участниц. Разнообразие жанров представленных на фестивалях содействует отражению многообразия этносов, которые живут в Беларуси и своеобразия их культурных традиций.

Несмотря на то, что в условиях глобализации и интенсивных экономических, торговых, культурных контактов национальная культура неизбежно испытывает все более мощное влияние массовых стандартов, белорусы и до наших дней сохранили многие виды и формы традиционного фольклора, обряды, обычаи, праздники, верования, ремесла, промыслы – неоценимое национальное достояние, давно утраченное многими европейскими народами под натиском научно-технического прогресса. Это не только неотъемлемая часть культурно-исторического наследия Беларуси, но и прочный фундамент для развития современной национальной культуры и профессионального искусства.

Таким образом, рассмотрев традиционную культуру как основу развития современного белорусского государства и культуры в целом на рубеже XX–XXI веков и в связи с активизацией фестивального движения, мы пришли к следующим выводам:

– важной и наиболее эффективной формой поддержки традиционной культуры являются фестивали фольклора и народного творчества, так как именно они наглядно демонстрируют ее достижения, выявляют проблемы и тенденции развития;

– широкое распространение на рубеже XX–XXI веков фестивалей фольклора и народного творчества свидетельствует о важной роли государства в возрождении, сохранении и поддержке традиционной культуры.

ЛИТЕРАТУРЫ

1. Титов, В. С. Историко-этнографическое районирование материальной культуры белорусов: XIX – начало XX ст. – Минск : Навука и тэхника, 1983
2. Конон, В. О белорусской идее : [Из истории самобытной национальной культуры] // Неман, – 1993. – № 3. – С. 125–131
3. Крук, И. И. Актуализация этнокультурного наследия / И. И. Крук // Культура Беларуси: 20 лет развития (1991–2011): [монография] / С. П. Винокурова [и друг.]; науч. ред. И. И. Крук. – Минск : Институт культуры Беларуси, 2012. – 327с.
4. Сахута, Е. М. Возрождение и развитие традиционных промыслов и ремесел / Е. М. Сахута // Культура Беларуси: 20 лет развития (1991–2011): [монография] / С. П. Винокурова [и друг.]; науч. ред. И. И. Крук. – Минск : Институт культуры Беларуси, 2012. – 327с.

Закирова И. Г.

(Российская Федерация, Республика Татарстан, г. Казань)

Сабитова И. И.

(Российская Федерация, Республика Татарстан, г. Казань)

СОХРАНЕНИЕ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ТАТАРСКОГО НАРОДА. ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Проблема сохранения самобытной традиционной культуры, начиная со второй половины XX века, стала одним из приоритетов не только для национальных, но и для международных организаций, и прежде всего ЮНЕСКО. Так, впервые термин «нематериальное культурное наследие» был использован на конференции «Глобальная оценка Рекомендаций о сохранении фольклора», организованной ЮНЕСКО совместно со Смитсоновским институтом в 1989 году в Вашингтоне. В статье 2 Конвенции ЮНЕСКО даётся следующее определение нематериальному культурному наследию: «Нематериальное культурное наследие» означает обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия. Такое немате-

риальное культурное наследие, передаваемое от поколения к поколению, постоянно воссоздается сообществами и группами в зависимости от окружающей их среды, их взаимодействия с природой и их истории и формирует у них чувство самобытности и преемственности, содействуя тем самым уважению культурного разнообразия и творчеству человека».

Сохранение нематериального культурного наследия на данный момент актуальная и одновременно сложная проблема, т. к. ведя речь о нематериальном культурном наследии, подразумеваем духовность народа, его ментальность и самоидентичность. Нематериальное культурное наследие народов Республики Татарстан, которое является важнейшей составляющей национальной культуры и основой национального самосознания, укрепляет духовную связь поколений, играет важную роль в формировании культуры Татарстана.

Проблемы фиксации, сохранения и возрождения традиционной народной культуры приобретают всё большую актуальность в связи с усиливающимися процессами интеграции и глобализации. Отдельные этнические группы татар на протяжении многих веков компактно проживают в самых различных уголках России да и всего мира: на Волге и в Сибири, в Финляндии и в Белоруссии… Однако, несмотря ни на какие исторические процессы и географические условия, они никогда не теряли национальной самоидентичности и исконных традиций, свою древнюю историю, глубокую мудрость, высокую нравственность, прекрасные обычаи предков. Собрать это богатство по крупинкам, изучить и ввести его в научный оборот, передать последующим поколениям – одна из задач и одно из основных основных направлений научно-исследовательской деятельности Института языка, литературы и искусства имени Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. Особое внимание уделяется сбору, научному исследованию и изданию произведений устного народного творчества, каковая работа и ведется в институте в течение десятилетий, начиная с 20-х годов XX века. В центре музыкального и письменного наследия Института хранится богатый материал по фольклору, музыке, письменной культуре, собранный во время фольклорных, диалектологических, археографических экспедиций.

Сотрудниками отдела народного творчества под руководством Хамида Ярмухамедова с 1940 года организовывались фольклорные экспедиции. В результате многолетних систематических экспедиций был накоплен огромный фонд татарского фольклора, что выдвинуло ряд новых теоретических и практических задач, основной из которых стала подготовка и издание многотомного свода. И в 1976–1988 гг. был издан 12-томный Свод «Татарское народное творчество», где были представлены все основные жанры татарского устного народного творчества. Позже была издана серия сборников фольклора на татарском языке «Народные жемчужины» из 9 книг. Кроме того, материалы архива публикуются в фольклорных сводах, используются при составлении диалектологических словарей и атласов, научных сборников.

В настоящее время успешно продолжается подготовка и издание нового 25 томного свода татарского фольклора. Продолжается работа по изданию многотомника татарского фольклора на русском языке, три тома которого уже увидели свет.

С 2009 года начался новый этап в исследовании духовного наследия татарского народа: научные экспедиции в районы Республики Татарстан и места компактного проживания татар за ее пределами приобрели комплексный характер. Согласно научно-исследовательскому плану Института были проведены следующие комплексные научные экспедиции: в 2009 году в Буинский и Актанышский районы республики; в 2010 – Апастовский район РТ и Нижегородскую, Курганскую области РФ, в 2011 – в Кукморский район РТ и Стерлибашевский район Башкортостана, Параньгинский район Марий Эл, Оренбургскую область РФ, в 2012 – Дрожжановский район Татарстана, Балезинский, Глазовский и Юкаменский районы Удмуртской Республики, в 2013 – Мамадышский район РТ, Астраханскую и Пермскую области, в 2014 году – Омскую и Самарскую области Российской Федерации.

Комплексная экспедиция подразумевает многостороннее изучение духовной и материальной культуры татарского народа. Предметом исследования такой экспедиции выступают мифологические представления народа, игры и обряды, произведения устного народного творчества – легенды, сказания, сказки, баиты, мунаджаты, песни и т. п. Также записываются исполнение на традиционных народных музыкальных инструментах. Лингвисты и диалектологи исследуют своеобразие диалектов – фонетические, морфологические и лексические особенности местных говоров, обрядовую лексику, эпиграфисты – надгробные памятники, искусствоведы изучают предметы декоративно-прикладного творчества. Соответственно, в этих экспедициях участвуют фольклористы, искусствоведы, археографы, текстологи, диалектологи. С целью подготовки молодых кадров привлекаются не только аспиранты нашего Института, но студенты и аспиранты высших учебных заведений Республики Татарстан.

После соответствующей обработки, расшифровки аудио- и видеоматериалов создаётся электронная база данных для хранения зафиксированного экспедиционного материала. Записи членов экспедиции, аудио- и видеозаписи, собранные рукописные книги и др. материалы сдаются в Центр музыкального и письменного наследия Института. Только за последние пять лет было обнаружено и записано много нового уникального, до сих пор неизвестного исследователям материала. Например, в Омской области фольклористами зафиксированы мифологические рассказы о духе вечности – Мәңгелек бабай (досл. Дед Вечность) и обряд встречи весны и птиц – Карабахчар туе (досл. праздник скворцов). В Республике Удмуртия интерес вызвали рассказы о духах Времени Суток – Ахшам, Өйлә (дух Вечера, дух Полудня) и т. д. В каждом регионе записываются многочисленные песни, новые традиции и обряды. Также фискируются уже известные науке произведения фольклора, что дает исследователям представление о степени их изменения или устойчивости с точки зрения жанра и содержания, преемственности традиций, показывает степень распростарненности того или иного произведения. Так, во время последних экспедиций были обнаружены печатные версии и рукописные копии таких шедевров средневековой литературы, как

«Бәдәвам», «Бакырган китабы», «Ахырзаман китабы», редкие издания «Әййүһәл-вәләд» имама Газали, «Әдәбе тәгълим» просветителя Ризаэддина Фахретдинова, «Фәлсәфи гыйбадәт» Зыи Камали, поэма персидского поэта Саади «Гөлстан», стихи Габдельбара Качимова и т. д.

Обилие материалов, собранных в разных районах РТ и регионах РФ с компактным проживанием татар, дало импульс для издания серии «Из сокровищницы научных экспедиций. Национально-культурное наследие татар». На сегодняшний день увидели свет пять таких сборников, организованы их презентации в тех регионах, в которых проводились комплексные экспедиции. Часть сборников передана в дар районным и школьным библиотекам, работникам культуры, учителям татарского языка и литературы, самим информантам. Эти сборники каждый раз напоминают о том, что национальная культура, духовность, язык, обычаи и традиции – наши исторические корни.

В настоящее время подготовлены к изданию сборники по Астраханской и Пермской областям, Дрожжановскому, Мамадышскому и Кукморскому районам Республики Татарстан. Идёт расшифровка и обработка материала, собранного в Омской и Самарской областях РФ.

В перспективе с целью изучения духовной культуры татар, проживающих за рубежом, планируются экспедиционные выезды за пределы РФ. В 2015 году планируется комплексная экспедиция в Республику Казахстан. Готовится проект с преподавателями и студентами Педагогического университета им. Аль-Фараби города Алматы о совместной экспедиции в районы компактного проживания татар. Рассматривается возможность организации экспедиционных выездов в Республику Турция, Китайскую Народную Республику и другие страны, где имеются отдельные районы компактного проживания татар или многочисленные татарские деревни, сохранившие по сей день язык, культуру и обычаи своего народа.

Таким образом, проблема сохранения нематериального культурного наследия татарского народа в эпоху всеобщей глобализации, интеграции и взаимовлияния культур, безусловно, приобретает новый смысл. Этот процесс, характерный для большинства народов, связан прежде всего с генетическим кодом этноса, который на подсознательном уровне испытывает потребность в сохранении своей самобытности. Это устойчивое явление особенно наглядно просматривается в Республике Татарстан, где сосуществуют и мирно взаимодействуют более сотни этнических культур. Сохранение культурного наследия в полиэтнических регионах как гарант стабильности и уважительного отношения к культуре всех проживающих в регионе народов должно стать государственной задачей и иметь приоритетное значение.

В новом тысячелетии, эпохе глобализации, урбанизации, стандартизации и даже стирания национальных черт, поиски и сохранение культурной самобытности татарского народа стали наиважнейшим направлением научно-исследовательской деятельности Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук РТ.

Кавалёва Р. М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ТРЫЯДЫЧНЫ ПРЫНЦЫП СЭНСАВАЙ АРГАНІЗАЦЫІ АСНОЎНАЙ АБРАДАВАЙ ПЕСНІ «СТРАЛЫ»

Нельга не заўважыць, якую важную структураўтваральную ролю адыгрывае лік *тры* ў песні пра забітага стралой малойчыка. Да яго цела ў выглядзе *трох* птушак прылятаюць маці, сястра, жонка. *Тры* вынікі мае іх аплакванне *трох* у адной асобе: сына, брата, мужа – з іх два вынікі пазітыўныя (са слёз маці і сястры з'яўляюцца рэкі і ручаі), трэці – негатыўны (са «слёз» жаны нават расы няма). *Траістая* градацыя часу аплаквання: «матка плача да смертачкі», «сястра плача да замужжайка», «жана плача да абедзейка» [2, с. 155]. Або: «Мамке плакать // До век до веку. // Девкам плакать // Год до году. // Женке плакать // Да й да обеду» [2, с. 107]. У карагодзе жонка-ўдава «*трох* палюбіла, трох наградзіла». Пазначаюцца *тры* падарункі: «шаўковы платок» аднаму, «залаты пярстнёк» другому, «а за *трэцяга* сама молада» [с. 109]. Траістасць – гэта тое, што знаходзіцца на паверхні твора. А што палягае за ёю? На наш погляд, асноўная песня «Стралы» – гэта толькі адзін прыватны выпадак актуалізацыі *вялікага трыядычнага прынцыпу* разгортвання «цела» фальклору, адзін з безлічнай колькасці. Яго канцэпцыю распрацавалі тэарэтыкі культуры А. А. Пеліпенка і І. Р. Якавенка, выклаўшы яе ў кнізе «Культура як сістэма» [М., 1998].

Першая пазіцыя трыядычнага прынцыпу звязана са значэннямі «адзінства, татальнасці, першаснай неразгорнутасці і несупярэчлівасці», адпавядаючы нявылучанасці свядомасці з прыроднага кантынуума, на індывідуальным узроўні – «з унутрывантробнай фазай, а на ўзроўні агульнаэвалюцыйным – з дакультурным (прыродным) станам» [3, с. 34]. Другая – з вычляненнем метаапазіцыі *я – іншае*, якая ўтварае дуальную прастору ўласна культурнага сэнсаўтварэння з такімі парамі вытворных апазіцый, як *іманентнае – трансцэндэнтнае, дыскрытнае – кантынуальнае, сакральнае – прафанічнае*. На думку вучоных, бінарнасць «становіцца ўніверсальным кодам апісання свету, адаптацыі ў ім, наогул усякага наступнага сэнсаўтварэння ў культуры» [3, с. 34]. Трэцяя пазіцыя «звязана з мадэляваннем сітуацыі выхаду з дуальнага становішча» [3, с. 35], траўматычнага для чалавека, які імкнецца да несупярэчлівага існавання.

Апісваючы метаструктуру вялікага трыядычнага прынцыпу ў выглядзе міфалагемы *рай спрадвечны – рай страчаны – рай знойдзены*, даследчыкі акцэнтуюць увагу на тым, што «культурная свядомасць заўсёды знаходзіцца ў прасторы другой пазіцыі, то бок раю страчанага… Таму імкненне да дасягнення не-дуальнага стану – гэта пагоня за гарызонтам» [3, с. 36]. Траістасць, з якой мы сутыкаемся ў каляндарна-абрадавых песнях, якраз і знамянуе шлях да страчанага раю. Дадзены матыў фарміруе корпус асноўнай песні абраду ваджэння і пахавання «стралы», які скіраваны на магічную ліквідацыю трох недахопаў, прычым кожны з іх грунтуецца на траістым комплексе міфалагічных культаў. Недахоп *прыроднага* характару – гэта недахоп бяспекі, бо страла заўсёды смяротная: ліквідацыя адбываецца ў рэчышчы культу Грамоўніка і набывае выгляд закопвання «стралы» на полі з мэтай адвесці маланку ад вёскі. Формула абраду наступная: $В_1$ (вёска ў

стане небяспекі) → $П_1$ (поле да пахавання «стралы») / $П_2$ (поле пасля пахавання «стралы») → $В_2$ (вёска ў стане бяспекі).

Недахоп *гаспадарчага* характару звязаны з каляндарным перыядам забеспячэння будучага ўраджаю і пакосаў. Усе магічныя дзеянні арыентаваны на культ зямлі-маці, а разнастайныя закопванні мы маем права разглядаць як ахвяры ёй. Формула абраду пры супадзенні дзеянняў крыху іншая: $П_1$ (поле да закопвання «стралы») – ахвярапрынашэнне зямлі → $П_2$ (поле пасля прыняцця ахвярных дароў).

Недахоп *эратычных* жыццядайных сіл, больш дакладна, іх вычарпанасць у прыродзе, патрабуе рытуальнага вяртання да вытокаў шляхам знішчэння старога, слабога, аджыўшага і адраджэння новага, моцнага, жыццяздольнага. У гэтым выпадку актуалізуецца міфалагема свяшчэннага шлюбу зямлі, а формула абраду набывае наступны выгляд: $З_1$ (зямля дашлюбнага перыяду) – ($З_1$ + $ШП_{n+1}$) (шлюб зямлі з рознымі міфалагічнымі партнёрамі) – $З_2$ (аплодненая зямля).

Такім чынам, адказ на пытанне аб падмурку трыядычнасці «стрэльнай» песні відавочны: ён цалкам міфарытуальны. Прычым у дадзеным выпадку мы маем справу з *фрактальным* тыпам суадносінаў паміж міфалагічным і фальклорным – з іх структурна-лікавай тоеснасцю, калі міфалагічныя трыяды разгаліноўваюцца і шматразова паўтараюцца ў фальклорных творах. Аднак якім чынам з'явілася трыядычныя структуры ў міфалогіі? Для адказу на гэтае пытанне ёсць сэнс звярнуцца да такіх культуралагічных паняццяў, як сінкрэзіс (сінкрэтызм) і ізамарфізм, разумеючы пад апошнім узаемна-адназначную адпаведнасць культурнага і прыроднага.

Ізамарфізм запачаткаваўся на ранняй стадыі развіцця культуры, калі ў свядомасці тагачасных людзей не існавала дыяды я – іншае, калі на свядомым і несвядомым узроўнях ментальнасці яны ўспрымалі прыродныя з'явы сінкрэтычна. Трэба патлумачыць, што ўслед за культуролагамі пад сінкрэзісам мы разумеем дакультурную стадыю патэнцыяльных сэнсаў, якія яшчэ эксплiцытна не ўвасобіліся: «Паняцце сінкрэзіс суадносіцца з першасным хаосам, які… ўтрымлівае ў патэнцыі ўвесь космас сэнсаў, якія здольны перажывацца чалавекам і ўвасобіцца ў знакавыя формы» [3, с. 241].

У першасных даміфалагічных трыядах сінкрэтычна злучаны прыродныя з'явы і стыхіі. Бінарнасць з'яў яшчэ не ўсведамляецца, медыятар мае цалкам прыродны характар, выступаючы арганічнай часткай трыяды. Найбольш значныя для развіцця культуры тыя трыяды, што сталі падмуркам міфалагем зямля-маці і свяшчэнны шлюб: 1) светлае неба і зямля з вечным спалучальным гарызонтам і дажджом як медыяльным членам; 2) яснае (краснае) сонца – святло / цяпло / сонечныя промні як медыятар (пры захаванні функцыі гарызонта) – зямля; 3) гром / навальніца – медыяльная маланка – зямля; 4) месяц – начное святло – зямля. З іх толькі апошняя не задзейнічана ў абраднасці «Стралы», а першыя тры надаюць полісемантызм абрадавым дзеянням закопвання / пахавання. Трэба мець на ўвазе, што «страла» ў дадзеным выпадку не сімвал ці алегорыя. Калі яе закопваюць у зямлю, то тым самым злучаюць з зямлёй прыроду ў яе «стрэльным» выражэнні: з дажджом неба, з промнямі сонца, з маланкай грому, прычым стрэлы-дождж, стрэлы-промні, стрэлы-маланкі цалкам ізафункцыянальныя ў сваёй апладняльнай сутнасці. Сучаснаму чалавеку цяжка зразумець «законы» іншых мысліцельных эпох, асабліва першаснай, міфатворчай: яе «логіка» цалкам адрозніваецца ад нашай, але яна ёсць і, ведаючы законы міфалагічнага мыслення, на падставе фальклорных фактаў яе можна паспрабаваць рэканструяваць.

Абрад ваджэння і пахавання «стралы» праз акт сапраўднага ці сімвалічнага ахвярапрынашэння (бо песня таксама была паўнаважнай ахвярай), злучаў прыродныя і культурныя кампаненты чалавечай сутнасці, сакральнае і прафанічнае. Можна сказаць, што ў абрадзе рытуальна закладзена ўся першасная міфалогія «бога» як трыадзінай актыўна-пасіўнай існасці. Па-першае, ён актыўны распарадчык абраду, і яму належаць словы волевыяўлення, звернутыя да стралы: «пушчу», «ляці», «забі». Па-другое, адначасова ён пасіўная ахвяра ўласнай, 'братняй' стралы, якая забівае яго, «свайго брацiка». 'Братэрства' бажаства і яго атрыбута мае сваю логіку. Тут страла караючая і страла эратычная сінкрэтычна знітаваныя. Па-трэцяе, у чалавечым выяўленні 'бог' паўстае як «добры маладзец», а яго «забойства» зноў можна трактаваць дваяка. Такім чынам, трансцэндэнтнае і іманентнае, кантынуальнае і дыскрэтнае, сакральнае і прафанічнае часова вяртаюць цэлакупнасць, неабходную для паўтарэння стваральнага акту, пераадольвання мяжы паміж смерцю бажаства ў акце самазабойства, самаахвяравання і ўваскрэсеннем у тым *трэцім*, з якім бярэ шлюб жонка малойчыка. Для зямлі гэта пераход ад фазы дзявоцтва да жаночай фазы, вяртанне жыватворных сіл у выніку скасавання шлюбу са старым партнёрам і яго паўтарэння з новым, насамрэч тым самым, але адроджаным, партнёрам.

Рытміка асноўнай песні – гэта рытміка трыяд. Галоўная трыяда:

Страла – малойчык – родныя

Страла, як высвятляецца, адначасова згубіцель (па прыналежнасці бажаству) і апладняльнік (бо ўвасабляе эратычную сілу бажаства падчас яго савакуплення з зямлёй). У другой версіі твора да дыяды страла-малойчык далучаецца Ганна Йванаўна – выратавальнік, і зноў перад намі функцыянальная трыяда: згубіцель – ахвара – выратавальнік. Імя Ганна – рэмінісцэнцыя новазапаветнага міфа аб Прачыстай Дзеве Марыі і яе маці Ганне. Функцыя Ганны Йванаўны ў песні – данесці цела забітага малойчыка (састарэлага «бажаства») да храма, дзе яго прымае труна. Для землеробчай міфалогіі труна ёсць зрокавае выражэнне вантробаў зямлі [4, с. 55], якая прымае забітага «бога», што з'яўляецца песеннай паралеллю да пахавання «стралы», каб адрадзіць у выглядзе маладога магутнага бажаства, відавочна веснавога Грамоўніка, падаўца нябеснай вільгаці. Родныя таксама паўстаюць у выглядзе трыяды: маці – сястра – дзеці. Або іншым чынам: (маці – сястра) – жонка, што вядзе да з'яўлення квадрыгі: (маці – сястра) – (жонка – дзеці). Інварыянтная трохчленная схема, пабудаваная з улікам узаемасувязей персанажаў, паказальная ў плане размеркавання энергетычных сіл:

Родная сям'я малойчыка: ($малочык_1$ (сын і брат) – маці – сястра) –

уласная сям'я малойчыка: (малойчык$_2$ (муж і бацька) – яго жонка – дзеці) –

узноўленая сям'я малойчыка: (удава / нявеста-карагодніца / жонка «трэцяга» – малойчык$_3$ (карагодны жаніх / муж).

«Стрэльныя» песні, падобна іншым каляндарна-абрадавым, ведаюць толькі міфарытуальны тып персанажа. Тут дарэчы нагадаць слушную думку М. І. Карэева аб ролі абрадавай паэзіі ў захаванні міфаў: «Толькі традыцыйна абрадавае жыццё і традыцыйна перажываючая пакаленні людскія народная паэзія маглі выратаваць ад канчатковага забыцця старажытныя міфы ў такі час, калі ўжо прайшла пара для старфажытнага міфатварэння…» [1, с. 97]. Менавіта таму персанажы галоўнай песні «Стралы» не сапраўдныя людзі, а птушкалюдзі. Такім чынам, малойчык і члены яго сям'і – звяно паміж сакральным і прафанным, міфалагічным і рытуальным. У святле рытуалу ўсе дзеючыя асобы выяўляюць сваю прыроду праз адпаведныя ролі. Па сутнасці, яны ўвасобленыя функцыі.

Функцыя малойчыка – быць ахвярай стралы. Функцыя родных – аплакаць яго і даць пачатак рэкам, ручаям, крыніцам. Функцыя жонкі – знайсці і пазнаць сярод іншых свайго адзінага мужа, прайшоўшы шлях жонк → ўдава → нявеста-карагодніца → жонка. Функцыя Ганны Йванаўны – прыняць забітага і аднесці да труны. Без Ганны Йванаўны смерць малойчыка ад стралы бяссэнсавы выпадак, а з ёю яна ператвараецца ў Падзею глабальнага маштабу. З псіхалагічнага пункту погляду, гэта перш за ўсё, найбольш відавочным чынам, Маці. У дадзеным выпадку вызначальнай прыкметай з'яўляецца не зямная роднасць. Ганна Йванаўна – Маці, якая выходзіць за межы прыроднага парадку (дарэчы, і родная маці з'яўляецца ў выглядзе птушкі, а не чалавека). Вызначальная функцыя Ганны Йванаўны цырыманіяльная. У гэтым сэнсе яна бессмяротная. Дадзеная Маці ўвасабляе трансцэндэнтны закон, забяспечваючы устойлівасць свету ў яго вечным кругазвароце. Яна тая, хто не дапушчае катастрофы, прычынай якой магла б стаць бязмэтная смерць.

Каб захаваць паслядоўнасць, трэба ў псіхалагічным ключы разглядаць і непазначанага ўладара стралы: гэта, вядома, Бацька. Ён уладарная сіла, якая падтрымлівае сусветны парадак, бог, які ахвяруе сваім сынам (па сутнасці, сабою) і сам выступае ў ролі жраца-выканаўцы. Стасункі Бацькі і Сына спрадвеку акрэслены: адзін адвечны кат, другі адвечная ахвяру жыццю жыццём. Адсюль вобраз узыходжання героя: яго пазнае і прымае з рук Ганны Йванаўны храм. Смерць, пераварот, узыходжанне і адраджэнне ў адвечным вясельным карагодзе ўкладаюцца ў адзін светлавы дзень, па значнасці роўны году. Ганна Йванаўна, такім чынам, трэці шуканы ўдзельнік рытуальнай драмы. Трохвугольнік Бацька – Маці – Сын набывае з ёю міфалагічную спрадвечнасць, а свет – матрыцу трыядычнасці як умову і ўстойлівасці, і, адначасова, руху.

Напаследак яшчэ раз падкрэслім, што трыядычнасць не зводзіцца да траістасці. Яна выяўляе сябе ў абрадавых песнях праз дынаміку пераадольвання дуалізацыі, вяртання да вытокаў, прэцэдэнтных Падзей як найбольш дасканалых і прэцэдэнтных структур як найбольш устойлівых, што мы і паспрабавалі паказаць на прыкладзе ўнікальных беларускіх песень пра стралу.

ЛІТАРАТУРА

1. Кареев, Н. И. Исследования в области древней мифологии / Н. И. Кареев. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 104 с. (Академия фундаментальных исследований: этнология).

2. Новак, В. С. Абраднасць і паэзія «пахавання стралы» / В. С. Новак. – Гомель: БДУ імя Ф. Скарыны, 2002. – 269 с.

3. Пелипенко, А. А. Культура как система / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко. – М. : Издательство «Языки русской культуры», 1998. – 376 с.

4. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденбрег. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

Казакова І. В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ФАЛЬКЛОР ХОЦІМШЧЫНЫ. ЗАХАВАННЕ І ПРАЦЯГ ТРАДЫЦЫЙ

Пераемнасць пакаленняў нідзе не адлюстроўваецца так поўна, як у фальклоры. У апошні час усё больш набірае сілу навуковая і культурна-асветніцкая плынь, у якой народная творчасць бачыцца ў трох вымярэннях – мінулым, сучасным і будучым. Вялікае значэнне мае фальклор для стварэння цэласнай выявы свету, успрыняцці сябе ў сусвеце, асэнсавання свайго месца на Зямлі. Глыбокае і ўсебаковае вывучэнне фальклору – найпершага і найглыбейшага самавыяўлення народнай душы – дае магчымасць даследаваць вытокі нацыянальнай гісторыі і правільна арыентавацца ў сучасных этнічных працэсах.

Хоцімскі раён Магілёўскай вобласці мае вельмі багатую і разнастайную фальклорную спадчыну. Дзякуючы руплівым збіральнікам фальклору многае з найкаштоўнейшай духоўнай спадчыны нашых продкаў захавалася і стала набыткам сённяшніх і будучых пакаленняў беларусаў.

Пра важнасць захавання помнікаў фальклору і этнаграфіі навукоўцы пачалі задумвацца параўнальна нядаўна – у канцы XVIII ст. Як раз у гэты час (у 1786 годзе) у Беларусі была праведзена першая этнаграфічная экспедыцыя пад кіраўніцтвам Андрэя Казіміравіча Меера, вынікам якой стала яго праца «Апісанне Крычаўскага графства, або былога староства». Потым, у XIX ст., вывучэнне Беларусі стала ажыццяўляцца планава і больш-менш якасна. На жаль, Хоцімшчына не была шырока прадстаўлена ў спісе рэгіёнаў, фальклорна-этнаграфічная адметнасць якіх была б афіцыйна засведчана. Таму і грунтоўнае вывучэнне яе вуснай спадчыны распачалося толькі ў другой палове наступнага, XX ст.

Аднымі з першых запісалі песні і некаторыя абрады ў Забялышынскім прыходзе Клімавіцкага павета пазаштатныя карэспандэнты «Могилевских губернских новостей». Затым, сістэматызаваныя пад кіраўніцтвам рэдактара газеты І. В. Рубаноўскага, гэтыя матэрыялы ўвайшлі ў першы том унікальнага «Опыта описания Могилевской губернии…» (1882 г.).

У чацвёртым выпуску манументальнага выдання Е. Р. Раманава «Белорусский сборникъ» (1891 г.) на с. 196–197 знаходзім запісанае ў мястэчку Забялышына цікавае паданне пра паходжанне возера. Змест яго наследуе лепшыя традыцыі старажытных апокрыфаў, у якіх Бог і святыя апосталы надзяляюцца рысамі рэальных, вядомых многім людзей.

Еўдакім Раманавіч Раманаў, які апублікаваў больш за 10 тыс. фальклорных твораў, не абмінуў увагай і такі ўтылітарны, тады яшчэ практычны, жанр як замовы. Клімавіцкі павет (у тым ліку, вядома, і цяперашняя Хоцімшчына) таксама даў яму некалькі дзясяткаў «моцных» (як сцвярджалі рэспандэнты) па сіле свайго ўздзеяння «нагавораў».

Паводле сведчання даследчыкаў фальклору (З. Я. Мажэйка, Т. Б. Варфаламеева), значную навуковую вартасць маюць песенныя запісы, зробленыя ў 1908 г. у вёсках і мястэчках тагачаснага Клімавіцкага павета І. Зубавым. На жаль, шырокаму чытачу яны дагэтуль застаюцца недаступнымі. Тым не менш, важным з'яўляецца ўжо сам факт іх існавання, таго, што каштоўныя духоўныя набыткі навечна засталіся ў гісторыі нашай культуры.

Увогуле, XX ст. як бы падвяло рахунак таму, што было назапашана чалавецтвам за доўгія стагоддзі яго існавання. Для вуснай народнай творчасці беларусаў такім «рахункам» стала выданне шматтомнага збору «Беларуская народная творчасць», здзейсненае Інстытутам мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук Беларусі. Шырока прадстаўлены ў гэтым унікальным выданні і фальклор Хоцімшчыны. Вось некаторыя ўзоры песень, запісаных у гэтым раёне ў 1968 г. удзельнікамі фальклорна-этнаграфічнай экспедыцыі: «*– Ой, вясна, вясна, // Што ты нам прынясла? // – Дзевачкам па яечку, // Хлопцам па скулечку. // Дзеўкам па булцы, // Хлопцам па скулцы. // Ой, вясна, вясна, // Цёплае лецечка, // Абрасла трава, // Як авечачка»* (Запісаў А. С. Фядосік у в. Трасціно Хоцімскага раёна Магілёўскай вобласці ад М. Е. Новікавай, 75 год).

Гэтак спявалі на гуканні вясны дзяўчаты. Хлопцы ж спявалі наадварот: «*Хлопцам па булцы, // Дзеўкам па скулцы».*

На хрэсьбінах у час застолля была папулярнай такая песня: «*Я ў піру была, у бяседушке, // Я ў бяседушке, у суседушкі. // Я не мёд піла, а гарэлачку. // Я піла молада з поўнага вядра, // З поўнага вядра цераз край да дна. // Я піла, піла, напівалася, // Цёмным лесам ішла, не баялася, // Чыстым полем ішла, не шаталася, // А к двору падышла, пашацілася, // За вярмелюшку я схапілася. // – А вярмель мой, вярмель, ты вярмелюшка, // Падзяржы мяне, бабу п'яну, бабу хмельную»* (Запісала М. С. Шушкевіч у в. Забялышын ад Ганны Казаковай, 48 год).

Тут, думаецца, варта патлумачыць, што слова «вярмель» ад рускага «верея» – шула па-нашаму.

Не можа не ўразіць слухача, не абудзіць у ім сыновых пачуццяў адна з балад, запісаная ў тым жа Забялышыне Л. М. Салавей ад Матроны Новікавай (1897 г. н.) і Настассі Смірновай (1903 г.н) «Гоман, гоман на вуліцы».

Усе, бадай, сёння ведаюць беларускую жартоўную песню «Ой, хацела ж мяне маць…». На Хоцімшчыне існуе свой варыянт гэтай песні, нічым не горшы ў плане мастацкіх вартасцей за той, што выконваюць у самых прэстыжных залах рэспублікі. Запісаны ён у 1968 г. у в. Трасціно В. І. Скідан ад Р. П. Захаранка.

У 1996 годзе выйшаў зборнік «Традыцыйны фальклор Магілёўскага Падняпроўя» (уклад. Т. Б. Варфаламеевай, дзе таксама змешчаны творы, запісаныя на Хоцімшчыне. Напрыклад, калядная песня, запісаная ў в. Трасціно, жніўная песня, запісаная ў в. Варвараўка і ў в. Узлогі, вясельная песня, запісаная ў в. Мікалаеўка, Трасціно, Янаполле і інш.). У в. Ліпаўка (Хоцімскі раён) былі запісаны цікавыя купальскія павер'і ад Фёклы Осіпаўны Раманенка.

У 1999 г. з'явілася кніга «Песні Беларускага Падняпроўя», у якой З. Я. Мажэйка і Т. Б. Варфаламеева на самым высокім мастацка-навуковым узроўні падалі запісы больш за трыста выдатных узораў песеннай творчасці рэгіёна. Вартае месца сярод іх занялі песні таленавітых спявачак з вёсак Бяседавічы, Ліпаўка, Варвараўка, Енаполле, Васілёўка.

Легенды і паданні пра паходжанне вёсак Хоцімскага раёна змясціў А. М. Ненадавец у кнізе «Магілёўшчына ў легендах і паданнях» (Мінск: Беларусь, 2002 г.).

І ў пачатку XXI ст. жыхары многіх вёсак Хоцімшчыны працягваюць захоўваць традыцыі продкаў. Жыхары в. Горня дагэтуль не забываюць пра свята сваёй іконы. Раней амаль кожная вёска Магілёўшчыны мела ікону-абаронцу. У Горні – гэта ікона Святой Вялікапакутніцы Варвары. Да свята вяскоўцы рыхтуюцца загадзя – забіваюць парсюка, купляюць (або гоняць) гарэлку і чакаюць дарагіх гасцей. Калі тыя прыязджаюць, распачынаецца само свята…

Як сцвярджае 75-гадовая Кацярына Міронаўна Лаўшчанка, песня «Касіў Ясь канюшыну» пайшла з Хоцімшчыны, з в. Роскаш. Спачатку песня была праспяваная на абласным аглядзе-конкурсе. Старшыня журы Р. Р. Шырма даў ёй высокую ацэнку і, уласна, вывеў на шырокую сцэну, бо потым вясковыя спявачкі выконвалі яе і ў Мінску, і ў Маскве. Праз колькі часу жывая народная песня кінулася на вочы «Песнярам». На Хоцімшчыне і сёння спяваюць малавядомы працяг гэтай песні.

Вядомы Хоцімскі раён сваімі фальклорнымі калектывамі: «Медуніца» в. Клін, «Ліпаўчанка» в. Ліпаўка, дуэт в. Янаполле, салістка в. Баханы, дуэт в. Варвараўка, калектыў «Яльняначка» в. Ельня, калектыў в. Іванаўка, пры РЦК створаны новы калектыў «Адраджэнне». Ужо шмат гадоў пры РЦК працуе фальклорная экспедыцыя, якая займаецца зборам і адраджэннем народных абрадаў. Кіруе экспедыцыяй загадчык мясцовага аддзела Л. Я. Сотнікава.

У раёне дзейнічаюць 6 калектываў мастацкай самадзейнасці са званнем «народны». Гэта калектывы: «Дабрадзея» (РЦК), «Спадчына» (Забялышынскі СДК), «Быліна» (Трасцінскі СДК), «Бярозка» (Бярозкаўскі СДК), «Пацеха» (РЦК), хор ветэранаў вайны і працы (РЦК).

Хор «Дабрадзея» быў створаны ў кастрычніку 1984 года на базе раённага Дома культуры. Заснавальнік і кіраўнік – М. А. Кошкіна. У красавіку 1995 года хору было прысвоена званне «народны». У рэпертуары калектыву беларускія, рускія народныя песні, абрадавыя,

карагодныя, жартоўныя, песні беларускіх і рускіх кампазітараў, мясцовых аўтараў. Са сваёй канцэртнай праграмай хор «Дабрадзея» выступае на ўсіх гарадскіх мерапрыемствах, народных святах. Калектыў – актыўны ўдзельнік выязных канцэртаў у суседніх раёнах, часты госць у расіян Клятнянскага, Суражскага, Мглінскага раёнаў Бранскай вобласці. У 1985 годзе кіраўнік хору ўзнагароджаны дыпломам лаўрэата Усесаюзнага агляда-конкурсу, прысвечанага 40-годдзю перамогі над нямецка-фашысцкімі захопнікамі. У 1999 годзе хор узнагароджаны дыпломам за ўдзел у II Усесаюзным фестывалі народнай творчасці. Трыо народнага хора прымала ўдзел у абласным фестывалі «Беларусь – мая песня». У Мсціслаўлі народны хор узнагароджаны ганаровай граматай. Хор «Дабрадзея» прымаў удзел у «Дажынках-2006» (Бабруйск).

Народны хор «Спадчына» Забялышынскага СДК пачаў ствараца ў 1972 годзе. Спачатку гэта быў невялікі ансамбль фальклорнай песні, але з кожным годам калектыў павялічваўся. Так з'явіўся хор, які ў 1987 годзе атрымаў званне «народны». У рэпертуары калектыва народныя песні, песні савецкіх кампазітараў. Ёсць у хора і маладое пакаленне – дзіцячы ансамбль «Зорачка», якім кіруе В. В. Петрачэнка. Калектыў «Спадчына» – пастаянны ўдзельнік усіх аглядаў, конкурсаў, фестываляў. Узнагароджаны дыпломам лаўрэата Усесаюзнага агляду-конкурсу, прысвечанага 40-годдзю перамогі над нямецка-фашысцкімі захопнікамі, ганаровай граматай Міністэрства культуры БССР. У Шклове на «Дажынках-2000» калектыў «Спадчына» быў узнагароджаны дыпломам, удзельнічаў у «Дажынках-2006» (Бабруйск) і ў Дні славянскай пісьменнасці (Мсціслаўль).

Ансамбль народнай песні «Бярозка» атрымаў званне «народны» ў 1998 годзе. Ён мае доўгую і яркую гісторыю. Быў створаны ў 1974 годзе дырэктарам СДК К. М. Лаушчанка як жаночы ансамбль, што не меў назвы. Жанчыны проста збіраліся, каб паспяваць беларускія народныя песні. Збіральніцай народных песень была сама Кацярына Міронаўна, яна ж была і салісткай ансамбля. На працягу многіх гадоў гэта быў згуртаваны творчы калектыў, які налічваў 9 чалавек. Яны былі пастаяннымі ўдзельнікамі ўсіх аглядаў, фестываляў, канцэртаў як у раёне, так і за яго межамі. З цягам часу ансамбль папоўніўся новымі ўдзельнікамі, новымі яркімі галасамі. Паклапаціліся і пра маладую змену – пры СДК дзейнічае дзіцячы калектыў.

Ансамбль беларускай песні «Быліна» (Трасцінскі СДК) быў створаны ў 1987 годзе. Першапачаткова ў склад ансамбля ўваходзілі 12 чалавек. У 1992 годзе калектывам была падрыхтавана праграма для ўдзелу ў тэлеперадачы «Запрашаем на вячоркі». Аснову рэпертуара складаюць беларускія народныя песні. У 2003 годзе ансамблю прысвоена званне «народны».

Ансамбль «Пацеха» (РЦК) быў створаны ў 1999 годзе, а ў 2006 годзе калектыву было прысвоена званне «народны». «Пацеха» – часты госць як у суседніх раёнах, так і ў Клятнянскім, Суражскім, Пачынскім, Мглінскім раёнах Бранскай вобласці. Народны ансамбль з'яўляецца ўдзельнікам абласнога свята «Народная прыпеўка» ў Слаўгарадзе. За высокі прафесійны ўзровень і актыўны ўдзел у культурным жыцці раёна ў 2007 годзе народны калектыў «Пацеха» ўзнагароджаны пахвальнай граматай. Ансамбль прымаў удзел у Рэспубліканскім фестывалі «Дажынкі-2006», у Дні славянскай пісьменнасці (2 верасня 2007 года, Шклоў), у Міжнародным фестывалі народнай творчасці «Вянок сяброўства» (Бабруйск), дзе быў узнагароджаны дыпломамі.

Хор ветэранаў вайны і працы быў створаны пры РЦК у лістападзе 1993 года па ініцыятыве былой настаўніцай замежнай мовы Г. М. Урбановіч. Яна сабрала сваіх калег, якія і склалі аснову гэтага калектыву. У 1998 годзе ансамблю было прысвоена званне «народны». Рэпертуар хору разнастайны. Старэюць людзі, але не старэе хор – кожны год ён папаўняецца маладымі ўдзельнікамі, хоць аснову яго складаюць ветэраны. Пры калектыве створаны аматарскі клуб «Залатая восень». Народны хор ветэранаў вайны і працы – пастаянны ўдзельнік усіх мерапрыемстваў, што праводзяцца ў горадзе і раёне.

У раёне стала традыцыяй адраджаць народныя святы і абрады. Так, напрыклад, у в. Бярозкі быў праведзены абрад «Уваходзіны», у в. Варвараўка – старажытны абрад «Хрэсьбіны». Пастаянна ва ўсіх установах культуры праводзіцца тэатралізаванае прадстаўленне «Калядны вечар».

Увогуле, Хоцімскі раён цікавы тым, што многія фальклорныя творы, звычаі і абрады захоўваюцца не толькі ў памяці інфарматараў, але існуюць у жывым бытаванні і сёння.

У манаграфіі І. В. Казаковай «Фальклорная спадчына Магілёўшчыны (Хоцімскі раён)» (2008 г.; 2-е выд. на беларускай і англійскай мовах, 2012 г.) змешчаны матэрыялы, якія былі запісаны за апошнія дваццаць гадоў у вёсках Хоцімскага раёна. Жыхарам Хоцімскай зямлі ёсць, чым ганарыцца. Напрыклад, усім беларусам вядомы фальклорны калектыў «Медуніца» з вёскі Клін, які быў унесены ў спіс жывых нематэрыяльных каштоўнасцей ЮНЕСКА, на гісторыі якога варта спыніцца больш падрабязна.

З даўніх часоў аніводныя вячоркі ці пасядзелкі ў вёсцы Клін не абыходзіліся без песень. А жанчыны тут такія галасістыя, амаль усе добрыя спявачкі. Спявалі яны розныя песні, сумныя і вясёлыя, абрадавыя і пазаабрадавыя, святочныя і пра справы будзённыя. Ведалі іх шмат, перадавалі ад бабуль і матуль да дачок і ўнучак.

Чвэрць веку таму сабраліся клінскія спявачкі ў сельскім клубе. Абмеркавалі рэпертуар, апранулі сапраўдныя аўтэнтычныя касцюмы, якія дасталі з куфэркаў, назвалі свой гурт «Медуніца». Удзельніцы калектыву тлумачаць гэта так: «Расла і расце да нашых дзён у вёсцы Клін расліна з такой назвай – медуніца. Як толькі яна зацвітала – пах на ўсю ваколіцу. Гэтага паху вельмі баяцца змеі, і таму на лугах і ў садах вёскі Клін не было змей. Жанчыны гэту траву называюць абярэгам, дзеці і дарослыя маглі ўсё лета, не баючыся, хадзіць басанож. Трава медуніца – гэта наш талісман, і няхай гурт «Медуніца» будзе з такой назвай».

Створаны гэты калектыў у 1985 годзе. Натхніў спявачак на стварэнне гурту, тады яшчэ зусім малады хлопец, Сяргей Макаранка, ураджэнец вёскі Енаполле Хоцімскага раёна. Працаваў ён на той час у вёсцы Клін загадчыкам сельскага клуба. Паступова калектыў набываў творчыя сілы. Гурт шмат выступаў і вельмі

хутка заваяваў вялікую папулярнасць слухачоў і гледачоў. Гэтыя цудоўныя, ужо немаладыя жанчыны жывуць надзеяй, што песня ўсіх з’яднае, прынясе ў кожны дом шчасце і спакой. «З песняй і жыццё весялей, песню заспяваеш – пра ўсё дрэннае забываеш», – кажуць жанчыны.

Раней у калектыве было 10 удзельніц. На жаль, трох з іх ужо няма ў жывых. Зараз у калектыве 7 чалавек, усе жанчыны хоць і немаладога ўзросту, але маладыя душой. Усе яны ўраджэнкі вёскі Клін Хоцімскага раёна. Унікальны рэпертуар народнага фальклорнага калектаву «Медуніца» – гэта сямейна-абрадавыя, пазаабрадавыя, танцавальныя, гульнёвыя, жартоўныя, вясельныя песні, прыпеўкі. Пералічыць усе песні немагчыма, бо іх вельмі шмат, але можна назваць самыя яскравыя і каларытныя: «Кругом, кругом начная цьма», «Па небу тучы, па небу хмары», «Ой, сад, ты мой сад, сад зялёненькі», «Дайце, дайце сюды гарманіста», «Ой, гара, гара высокая» і шмат іншых. Калі запытацца ў жанчын, адкуль узяліся гэтыя цудоўныя песні, яны кажуць: «Гэтыя песні народныя, песні нашых продкаў». Кожная ўдзельніца гурту з’яўляецца выдатным носьбітам традыцый народных вераванняў, звычаяў, абрадаў.

Да кожнай падзеі, да кожнага свята або абраду ёсць свая песня – вясельная, ваенная, вясенняя, абрадавая, скокавая, жартоўная, лірычная і інш. Песні народнага фальклорнага калектыву «Медуніца» спяваюцца не толькі імі, але ж перадаюцца і маладым калектывам, такім як: Народнаму фальклорнаму калектыву «Адраджэнне» Хоцімскага РЦК, Народнаму калектыву «Бярозка» Бярозкаўскага СДК Хоцімскага раёна.

У 2011 годзе абрадавыя вясельныя песні з рэпертуара «Медуніцы» былі прызнаны нематэрыяльнай гісторыка-культурнай каштоўнасцю нашай краіны. Гэты гурт – шосты ў Магілёўскай вобласці – атрымаў статус «Носьбіты песеннай спадчыны».

24 лістапада 2008 года гурт атрымаў званне Народны фальклорны калектыў «Медуніца». Фінансавую і інфармацыйную падтрымку калектыву аказвае аддзел культуры Хоцімскага райвыканкама.

Народны фальклорны калектыў «Медуніца» выступае не толькі на сваёй сцэне і ў раёне, але і ў абласных, рэспубліканскіх і міжнародных аглядах, конкурсах, фестывалях: Фестываль аўтэнтычнага фальклору беларускага Падняпроўя 1996–1997 гг., Фестываль фальклорнай песні (г. Мсціслаўль), чацвёрты Рэспубліканскі Этнаграфічны канцэрт «Фальклор беларускай глыбінкі» (Дыплом за зберажэнне і папулярызацыю традыцый нематэрыяльнай культурнай спадчыны, Мінск 2008), Міжнародны форум традыцыйнай культуры (Мсціслаўскі раён, Семігор’е 2012), Рэспубліканскі фестываль-кірмаш працаўнікоў вёскі «Дажынкі-2012» (г. Горкі) і інш.

Моцныя, зладжаныя галасы прыгожа выводзяць мелодыю, зачароўваюць багаццем песенных адценняў, ва ўсёй прывабнасці перадаюць душу песні беларускай. З пачуццем, вялікай любоўю і пашанай выконваюць жанчыны свае песні. Яны захавалі непаўторную народную манеру выканання (якая мае сваю рэгіянальную спецыфіку). Фальклорны гурт «Медуніца» больш 50 гадоў прапагандуе народнае мастацтва і ў родным Хоцімскім раёне, і ва ўсёй краіне. Галоўная ідэя калектыву: захаванне традыцыйнай культурнай спадчыны Беларусі ў выглядзе песень, танцаў, абрадаў.

Творчасць Народнага фальклорнага калектыву «Медуніца» вывучалася фалькларыстамі філалагічнага факультэта БДУ. Сёння іх песні ўвайшлі ў рэпертуар студэнцкага фальклорна-этнаграфічнага гурту «Багач» філалагічнага факультэта БДУ. Такім чынам, традыцыі беларускай народнай песні захоўваюцца, працягваюцца і набываюць новае творчае жыццё разам з моладдзю нашай краіны.

Каліта І. У.
(Чэшская Рэспубліка, г. Усці над Лабай)

КАМПАРАТЫЎНЫ ЭКСКУРС У ЛЕКСІЧНЫЯ НЕТРЫ БЕЛАРУСКАЙ, ЧЭШСКАЙ І РУСКАЙ МОЎ

Уводзіны

ХХ стагоддзе для рэспублік СССР было часам вывучэння іх нацыянальна-рускіх узаемасувязяў. Распад СССР даў магчымасць разгляду больш шырокага кола культурных стасункаў. У навуковым асяроддзі паволі разгортваюцца новыя накірункі самапазнання праз зварот да раней занядбаных культурна-гістарычных вектараў. Сярод іх міжславянскія адносіны паміж культурамі, якія не знаходзяцца ў непасрэдным памежным кантакце, гэта, напрыклад, беларуска-чэшскія ўзаемадачыненні. Дадзены артыкул прысвечаны агляду ўсходнеславянскіх і заходнеславянскіх моўных сувязяў праз выяўленне агульнай лексікі ў нацыянальных слоўніках. Для кампаратыўнага разгляду выбраны дзве ўсходнеславянскія мовы – беларуская і руская, і прадстаўніца заходнеславянскай групы – чэшская мова.

1. Кароткі агляд развіцця дыяхронных кантактаў

Імпульсам для развіцця чэшскай моўнай і літаратурнай традыцыі стала адкрыццё ў 1348 годзе ўніверсітэта ў Празе. На пачатку Карлаў універсітэт не быў нацыянальнай навучальнай установай, сярод выкладчыкаў і студэнтаў пераважалі жыхары нямецкіх зямель. З часам адукацыя пераарыентавалася на чэшскую мову. Пазней Карлаў універсітэт адкрыў свае дзверы і для беларускіх студэнтаў.

« *<…> з канца XV ст. у беларускім пісьменстве значна пашыраюцца заходнеславянскія ўплывы, звязаныя з інтэнсіўным развіццём у XV ст. польскай і чэшскай літаратур на нацыянальных мовах. <…> У XIV–XV стст. для некаторых сацыяльных слаёў Польшчы, звязаных з вышэйшай адміністрацыяй і дваром, чэшская мова была размоўнай і літаратурнай; <…> Кракаўскі ўніверсітэт запазычыў многія рысы заснаванага ў Празе ў 1348 г. Карлавага ўніверсітэта* <…>» [1].

Беларускае кнігадрукаванне атрымала імпульс для свайго развіцця ў Празе (1517–1522), дзе Ф. Скарына выдаў першую беларускую кнігу.

Заняпад чэшскай і беларускай моў прыпадае прыкладна на адзін і той жа час – XVII–XVIII стст., але ў беларусаў гэты перыяд зацягнуўся.

Чэшскае адраджэнне канца XVIII – першай паловы XIX стст. характарызавалася цікавасцю не толькі да сваёй нацыі, але да ўсяго славянства. Беларусь у той час наведалі А. Чэрны і Л. Куба, абодва імкнуліся зразумець і апісаць культуру. Аднабаковы, чыста тэарэтычны погляд на

беларускую мову, выказваў у сваіх працах Л. Нідэрле. Узаемнае вывучэнне было немагчымым. Беларусь у той час змагалася за права не быць «Северо-Западным краем». Чэшскія падзвіжнікі, якія вывучалі ўсходніх славян, часам мелі скажоны погляд на беларусаў, як частку «рускіх» – менавіта так прэзентавала іх Расійская імперыя, значна большая па тэрыторыі краіна, якая ў той час падначальвала сабе суседнія народы.

Культурны абмен ажывіўся на мяжы XIX–XX стст. Гэта час станаўлення новай беларускай літаратуры, час узаемных перакладаў, узаемнай папулярызацыі культур. У 20-я гады XX ст. беларусы па старой, але перапыненай традыцыі, зноў пачалі навучацца ў Карлавым універсітэце, пазней Прага стала цэнтрам беларускай культурнай эміграцыі. 50-я гады ў чэшскай славістыцы звязаны з дзейнасцю даследчыка чэшска-беларускіх літаратурных сувязяў В. Жыдліцкага. Постсавецкі перыяд даў новую хвалю беларускай эміграцыі ў Чэхію.

Узгаданыя сувязі спрыялі культурным і моўным запазычанням.

2. Беларуская мова vs. руская мова

Рэформа беларускага правапісу 1933 г. ставіла мэту збліжэння беларускай мовы з рускай. Лексічныя пласты і стылістычныя прыёмы, якія актыўна культываваліся ў савецкі час, прывялі да стварэння стэрэатыпа, што ўсходнеславянскія мовы мала чым адрозніваюцца адна ад адной. Аднак гісторыя ўсходніх славян на працягу свайго развіцця не была іх агульнай гісторыяй, усходнеславянскія народы фармаваліся ў розных культурных і эканамічных умовах, у розных дзяржавах. Гэта наклала адбітак і на мову кожнай асобнай нацыі, перш за ўсё на яе лексічны запас.

Старажытны перыяд у развіцці рускай і беларускай моў значна адрозніваецца. Арыентацыя мовы Маскоўскай Русі на царкоўнаславянскую традыцыю доўгі час утрымлівала пісьмовы варыянт гэтай мовы ў строгіх кансерватыўных рамках. Запазычанні, як і іншыя інавацыі, не былі вітаныя. Старажытнабеларуская мова часоў Вялікага Княства Літоўскага мела больш дэмакратычны, адкрыты для запазычанняў характар.

«Беларусь у складзе Вялікага княства Літоўскага ўяўляла сабою рэгіён, адкрыты для знешняга культурнага ўздзеяння. У першую чаргу гэта датычылася кантактаў з Заходняй Еўропай, чые дасягненні ў развіцці сацыяльна-палітычных адносін, а таксама літаратуры, архітэктуры і мастацтва разглядаліся айчынным грамадствам у якасці выдатнага прыклада для пераймання. Важную ролю ў фарміраванні гэтага напрамку светапогляду адыграла менавіта эпоха Адраджэння, дзякуючы якой нашым продкам удалося пераадолець сярэдневяковую рэлігійную замкнёнасць ды сканцэнтраванасць толькі на культурных здабытках хрысціянскай царквы візантыйскага ўзору» [2].

Менавіта да XII–XVI стст. – перыяду раз'яднанасці ўсходнеславянскіх земель можна аднесці фармаванне беларускай лексікі, якой няма ў рускай мове. Гэтыя лекемы звязаны з рознымі сферамі, і сведчаць пра былыя дачыненні беларускай мовы з мовамі заходнеславянскімі, у т. л. з чэшскай.

3. Беларуская і руская мовы vs. чэшская мова

Некаторыя агульныя для беларускай і чэшскай моў словы празрыстыя па сваім паходжанні, яны сустракаюцца ў сучасных чэшскай і беларускай мовах – гэта запазычанні з нямецкай мовы, напрыклад, *cukr – цукар* (рус. *сахар*), *kшнћ – крыж* (рус. *крест*), *kшнda – крэйда* (рус. *мел*), *kufr* (рус. *чемодан*), *куфэрак* (рус. *сундук, ларец*).

Абедзве мовы захоўваюць агульнаславянскую лексічную спадчыну, лёс якой па-рознаму склаўся ў славянскіх мовах. Агульнаславянскае *casъ* у чэшскай мове засталося амаль нязменным *uas,* ад яго ўтвораны *uasopis, uasovэ,* гэтым словам адпавядаюць беларускія *час, часопіс, часовы*. Рускія адпаведнікі маюць іншы корань, акрамя таго, не ўсе прыведзеныя прыклады ў рускай мове з'яўляюцца аднакарэннымі.

чэшская	беларуская	руская
uas	*час*	*время*
uasopis	*часопіс*	*журнал*
uasovэ	*часовы*	*временный*

Корань *час* у рускай мове адносіцца да прадуктыўных: *часовой, часик, сейчас, часы, часовщик,* у беларускай мове ён таксама прадуктыўны, але утвораныя ад яго словы звязаны з іншымі семамі: *часам* (чэш. *obuas,* рус. *иногда*), *сучаснік* (чэш. *souuasnнk*, рус. *современник*), *часовы, часовасць* (чэш. *douasnэ, souuasnost*, рус. *временный, временность*).

Час вымяраецца лексічнымі адзінкамі: *гадзіна – хвіліна – секунда* (бел.); *hodina – minuta – vteшina/sekunda* (чэш.); *час – минута – секунда* (рус.). Суадносяцца з дадзеным прыкладам словы *гадзіннік* (бел.) – *hodiny* (чэш.) – *часы* (рус.).

Аналогіі сустракаем і ў лінгвістычнай тэрміналогіі абедзвюх моў:

1., 2., 3. *osoba* (чэш.) – 1, 2, 3 *асоба* (бел.) – 1, 2, 3 *лицо* (рус.);

zбjmeno (чэш.) – *займеннік* (бел.) – *местоимение* (рус.);

pшнslovce (чэш.) – *прыслоўе* (бел.) – *наречие* (рус.);

napшнklad (чэш.) – *напрыклад* (бел.) – *например* (рус.);

азначэнне граматычнай катэгорыі часу: *час*: *мінулы – цяперашні – будучы* (бел.); *uas*: *minulэ – pшнtomnэ – budoucн* (чэш.); время: *прошедшее – настоящее – будущее* (рус.).

Міжмоўная эквівалентнасць праяўлецца і ў некаторых дзеясловах, якія ўтвараюць падобныя словаўтваральныя гнёзды.

чэшская	беларуская	руская
pracovat	*працаваць*	*работать*
prбce	*праца*	*работа, труд*
pracovnнk	*працаўнік*	*работник*
pracujнcн	*працуючы*	*рабочий, трудовой*
pracovnн	*працоўны*	*рабочий*
pracovitэ	*працавіты*	*трудолюбивый, работящий*
pracovitost	*працавітасць*	*трудолюбие*

Дзеяслоў *будаваць / ставіць* (бел.) – *budovat / stavмt* (чэш.) – *строить* (рус.) у чэшскай і беларускай мовах мае аднолькавыя сінонімы, якія аднолькава рэалізуюцца ў форме закончанага трывання, а таксама ў сінтаксічных канструкцыях:

Postavil jsem si dщm. (чэш.) – *Паставіў сабе дом.* (бел.)

Словаўтваральнае гняздо з коранем *буд* спалучаецца ў названых мовах з рознымі суфіксамі: *budovбnн – будаўніцтва* і *budovatel*[1] *– будаўнік*.

чэшская	беларуская	руская
budova **budovбnн**	*будова* *будаўніцтва*	*здание* *строительство*
stavba **budovatel, stavitel**	*будоўля* *будаўнік*	*стройка* *строитель*

Цікавым прыкладам з'яўляецца дзеяслоў *бавіцца / забаўляцца* (бел.), *bavit se* (чэш.), *развлекаться* (рус.). Яго каранёвая форма рэалізуецца ва ўсіх трох мовах ў розных часцінах мовы. Трэба адзначыць, што ў беларускай мове гэтыя словы маюць літаратурны характар і больш разгалінаваную сетку ўжывання. У рускай мове словы з дадзеным коранем адносяцца да гутарковай формы, іх літаратурныя варыянты маюць іншы корань – *развлечение, развлекаться*. Беларускі дзеяслоў *бавіць* адпавядае чэшскаму *bavit*. Да агульнаўжывальных адносяцца наступныя словы:

чэшская	беларуская	руская
trбvenн uasu ***trбvit uas*** ***pobavit,*** ***obveselit,*** ***rozptэlit***	*бавенне* *бавіць час* *забавіць*	*времяпровождение* *проводить время* *развлечь, занять*
bavit, ***obveselovat***	*забаўляць*	*забавлять,* *развлекать*
bavit se	*забаўляцца*	*развлекаться*
zбbava	*забаўка*	*забава, развлечение*
zбbava	*забаўлянне*	*развлечение,* *увеселение*
zбbavnм	*забаўна*	*забавно, затейливо,* *потешно*
zбbavnэ, ***zajнmavэ***	*забаўны*	*забавный, потешный*
љprýmaш, ***veselб kopa***	*забаўнік*	*забавник, затейник,* *потешник*

Спражэнне асобных дзеясловаў адлюстроўвае агульную для чэшскай і беларускай моў асаблівасць, якая не сустракаецца ў рускай мове: беларускія дзеясловы 1 спражэння ў форме 3 асобы адз. л. заканчваюцца на галосны, у рускіх дзеясловах пасля такога галоснага заўсёды пішуцца фарманты *-т*, *-ть*. У беларускай мове гэтыя фарманты ўжываюцца ў дзеясловаў 2 спражэння і адлюстроўваюць адметную фанетычную асаблівасць беларускай мовы – *цеканне,* якая перадаецца з дапамогай *-ць*.

чэшская	**беларуская**	**руская**
psбt, nйst	пісаць, несці	писать, нести
jб pнљu, nesu	*я пішу, нясу*	*я пишу, несу*
ty pнљeљ, neseљ	*ты пішаш, нясеш*	*ты пишеш,*
on, ona, ono	*ён, яна, яно піша,*	*несёшь*
pнљe, nese	*нясе*	*он, она, оно*
my pнљeme,	*мы пішам, нясём*	*пише**т**, несё**т***
neseme	*вы піша**це**,*	*мы пишем, несём*
vy pнљete, nesete	*craft*	*вы пише**те**,*
ony pнљou,	*яны пішу**ць**,*	*несё**те***
nesou	*нясу**ць***	*они пишу**т**, несу**т***

Дзеяслоў *кроить* (рус.) / *кроіць* (бел.) адпавядае чэшскаму *stшнhat*. Беларускаму *кравец* (застар. *краўчы*) адпавядае чэшскі назоўнік *krejин* і рускі *портной*, хаця ў рускай мове існуе і слова *закройщик,* якое па свайму значэнню не зусім раўназначна слову *портной.*

Семантычна суадносныя пары знойдзем і сярод прыслоўяў. Чэшскім *љkoda, darmo, marnм, tшeba, velmi* цалкам семантычна адпавядаюць беларускія *шкада, дарма, марна, трэба, вельмі*, іх рускія адпаведнікі выглядаюць інакш: *жалко, напрасно (зря), впустую, надо, очень.*

Міжмоўныя эквіваленты-назоўнікі можна дзяліць на асобныя групы, напрыклад, расліны, птушкі, прадметы адзення, святы і г. д.

Некаторыя адрозненні прапаноўваюць «каларыстычныя» карні:

чэшская	беларуская	руская
иervenэ	*чырвоны*	*красный*
иervenat	*чырванець*	*краснеть*
иerven	*чэрвень*	*июнь*

У азначэнні большасці колераў назіраем выкарыстанне аднолькавых лексем у беларускай і рускай мовах, з захаваннем іх фанетычных асаблівасцяў (*аранжавы – оранжевый, жоўты – желтый, зялёны – зеленый, сіні – синий, фіялетавы – фиолетовый*), але ў азначэннях адценняў падобныя прыклады даюць чэшская і беларуская мовы: *блакітны – blankytnэ (голубой), шэры – љedэ (серый).*

Назвы месяцаў у чэшскай і беларускай традыцыях грунтуюцца на каранях і асацыятыўных сувязях нацыянальнай мовы, аднак міжмоўных аналогій у гэтым выпадку няшмат:

иerven (чэш.) – *чэрвень* (бел.) – *июнь* (рус.);

listopad (чэш.) – *лістапад* (бел.) – *ноябрь* (рус.).

Аднолькава гучыць назва апошняга дня тыдня і сам назоўнік *тыдзень*:

нядзеля (бел.) – *nedмle* (чэш.) – *воскресенье* (рус.);

тыдзень (бел.) – *tэden* (чэш.) – *неделя* (рус.).

Агульныя карані назіраем у назвах ранняга і вячэрняга сталавання:

чэшская	беларуская	руская
snнdanм	*сняданак*	*завтрак*
snнdat	*снедаць*	*завтракать*
obмd, obмdvat	***абед, абедаць***	***обед, обедать***
veиeшe	*вячэра*	*ужин*
veиeшet	*вячэраць*	*ужинать*

У лексічным арсенале чэшскай і беларускай моў знаходзім слова *шляхта – љlechta*, якое ў абедзвюх мовах мае шмат аднакарэнных слоў.

чэшская	беларуская	руская
љlechta	*шляхта*	*дворянство*

[1] У часы сацыялістычнай слова *budovatel* Чэхаславакіі атрымала стылістычную палітызаваную маркіраванасць, якую захоўвае і ў сучаснай чэшскай мове: яго выкарыстоўвалі як своеасаблівы саветызм для азначэння «таварыша», які актыўна займаецца будаўніцтвам сацыялізму і камунізму.

Слова *stavitel* азначае прафесію будаўніка.

ьlechetnэ ***ьlechetnм***	*шляхетны* *шляхетна*	*благородный* *благородно*
ьlechtickэ	*шляхецкі*	*дворянский*
ьlechetnost	*шляхетнасць*	*благородность*
ьlechtiuna	*шляхцянка*	*дворянка*
ьlechtic	*шляхціч*	*дворянин*
(pohrd.) ***ьlechtic***	*шляхцюк*	*дворянчик*

Дадзены корань чэшская мова пашырае на іншае значэнне: *ьlechtitel (селекцыянер), ьlechtitelstvн (селекцыя), ьlechtit (выводзіць новыя сарты).*

Заключэнне

Чэшска-беларускія культурныя сувязі маюць даўнія традыцыі. Абодва народа, не маючы пастаянных непасрэдных кантактаў, пазычалі адзін у аднаго тое, што лічылі прагрэсіўным ці непаўторным. У гэтым заключаецца асаблівасць чэшска-беларускіх кантактаў. Разгледжаныя намі лексічныя эквіваленты даюць падставу для далейшых, больш грунтоўных даследаванняў беларускай і чэшскай лексікі. Пытанне чэшска-беларускіх моўных узаемапранікненняў і запазычанняў застаецца маларапрацаваным, і ўяўляе сабой шырокае поле для даследаванняў абедзвюх моў.

ЛІТАРАТУРА

1. Бразгуноў, А. *Ізмарагды ў кароне нашага пісьменства. Беларускія Александрыя, Троя, Трышчан…* // Перакладная белетрыстыка Беларусі XV–XVII стст. – Мінск : Беларуская навука, 2009. – С. 7–29. URL: http://pdf.kamunikat.org/13441-1.pdf [Дата звароту: 12.10.2014].

2. Самусік, А. *Міжнародныя культурныя сувязі Беларусі ў XIV – пачатку XVII стст.* // Журнал международного права и международных отношений. № 1, 2006. URL: http://evolutio.info/content/view/984/168/ [Дата звароту: 10.08.2014].

КРЫНІЦЫ

Беларуска-рускі слоўнік у двух тамах пад рэд. К. К. Атраховіча. – Мінск : Беларуская савецкая энцыклапедыя, 1988.

Русско-белорусский словарь в 3 томах, под ред. Я. Коласа [и др.]; – изд-е 5-е. – Мінск : Беларуская энцыклапедыя, 1994.

Rusko-иeskэ slovnнk, lexikografickэ kol. za ved. L. V. Kopeckйho a O. Leљky. – Praha: SPN, 1978.

Каминская Е. А.

(Российская Федерация, г. Челябинск)

КУЛЬТУРНЫЕ ЦЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА КАК ОСНОВА РАБОТЫ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ

В современной социокультурной ситуации вопросы, связанные с сохранением культурного наследия, его использованием и, что не менее важно, с его актуализацией, находятся под пристальным вниманием общественности. Ярким примером тому может служить то, что в Проекте «Основы государственной культурной политики» прописано: «Содержанием современной государственной культурной политики России является создание и развитие системы воспитания и просвещения граждан на основе традиционных для России нравственных ценностей, гражданской ответственности и патриотизма посредством ***освоения исторического и культурного наследия России*** (выделено мной – Е. К,), мировой культуры, развития творческих способностей личности, способностей к эстетическому восприятию мира, приобщения к различным видам культурной деятельности» [5]. И далее: «Государственная культурная политика должна строиться на следующих принципах: … приоритет права общества на сохранение материального и нематериального культурного наследия России перед имущественными интересами физических и юридических лиц…» [5]. А среди стратегических задач культурной политики государства на первое место поставлена задача «Сохранение наследия русской культуры и культур всех народов России как универсальной ценности, определяющей самобытность и жизнеспособность российского народа» [5]. Тем самым, проблемы, связанные с культурным наследием ставятся во главу угла развития культуры на ближайшие годы. И это не случайно. Ведь время, к сожалению, скоротечно. И есть вероятность того, что многое ценное будет утеряно, забыто. Конечно же, материальное культурное наследие может быть сохранено и реконструировано. А в отношении духовного культурного наследия и, тем более, традиционных явлений культуры, функционирующих преимущественно в устной форме, такого рода возврат в достаточной степени вряд ли возможен. Исходя из этого, естественной гарантией возможности реконструирования, воссоздания, сохранения, актуализации традиционных явлений выступает поддержание самих традиций в живой форме и, конечно же, обучение им, передача этих традиций в максимально приближенной к естественному бытованию форме. Это необходимо, так как в обществе, несмотря на локальные усилия отдельных ученых, практиков, энтузиастов, все же более распространено отношение к традиционному фольклору (как и ко всей народной культуре, народному творчеству) как части далекого прошлого, которое не всегда необходимо для современной культуры. В целом это указывает на недостаточно внимательное отношение и недооценку традиционного фольклора, его ценностей, образов, символов, смыслов. Это и обусловило то, что в современной ситуации отсутствуют социокультурные механизмы воспроизводства традиционного фольклора как живого действенного явления современности. Отсутствие же таких механизмов может привести к невосполнимым (не побоимся этого сказать – катастрофическим) утратам в культуре.

На наш взгляд, одним из таких механизмов должно стать повсеместное внедрение многоуровневой непрерывной системы этнокультурного образования. Ключевыми словами должны стать именно *многоуровневое* и *непрерывное* **образование**. Многоуровневое образование в рамках этнокультурных центров предполагает совокупность образовательных программ для различного уровня подготовки учащихся (от дошкольного до послевузовского) с ориентацией на содержательные аспекты традиционного фольклора. Непрерывное образование – это «поэтапный и пожизненный процесс, обеспечивающий постоянное пополнение и расширение знаний у людей разного возраста. Цели непрерывного образования заключаются в укреплении способности человека адаптироваться к преобразованиям в экономике, профессиональной жизни, культуре и обществе» [3]. Следовательно, повсемест-

ное внедрение образовательных программ для людей разного возраста с ориентацией на содержательные аспекты традиционного фольклора с целью пополнения и расширения знаний о народной культуре, о традиционном фольклоре как ее фундаментальном основании, ее актуализации в современности – вот суть работы этнокультурных образовательных центров. Их основное отличие от существующих ныне этнокультурных центров – ориентация на массовость (а не только на популяризацию), образовательные аспекты работы (а не только концертно-творческая деятельность отдельных коллективов), поиск контекстуальных аспектов для актуализации традиций (а не только их музеефикация, любование традициями и пр.). Массовые занятия детей в этнокультурных образовательных центрах обеспечат их социализацию с установкой на сохранение, бережное отношение и воссоздание (возрождение) традиционного фольклора. В результате, через несколько лет вырастет поколение, воспитанное на ценностях традиционного фольклора, способное не только сохранять, но и передавать их будущим поколениям. В их сознании он не будет являться рудиментом прошлого, а таким же живым и действенным явлением культуры, как современная эстрада, поп-культура и пр.

В связи с этим, важным должен стать вопрос, какие же идеалы и идеи, хранимые традиционным фольклором, необходимо использовать в работе этнокультурного образовательного центра. Это идея патриотизма, мощи, нерушимости, силы русского государства; идея воли и свободы; идея необходимости труда для каждого члена общества; нравственные идеи, точнее, требования морального порядка, предъявляемые к человеку; идеи предрешенности и константности заведенного или установленного порядка; идея толерантности по отношению к иноэтническим элементам [1].

Положенные в основу воспитательного процесса идеи и идеалы, образы, ценности и смыслы традиционного фольклора станут важнейшим средством формирования отношения к действительности, средством нравственного, гражданского, патриотического и умственного воспитания. Система такого воспитания должна включаться во всю учебную деятельность ребенка: предметы, факультативы, внеклассные занятия и др., а в идеале – пронизывать его жизнь. Таким синкретическим качеством и обладает традиционный фольклор. Поэтому и предлагается обновление содержания и направленности всего многоуровневого непрерывного образовательного процесса с акцентом на традиционный фольклор как фактор позитивной деятельности человека по преобразованию материальной и духовной сфер жизни.

Изменения содержания образовательного процесса, несомненно, коснутся и работы педагогов этнокультурного центра, в которой доминантными станут ценности, заложенные в традиционном фольклоре: ценности бережного отношения к каждому ребенку с учётом его возрастных психофизиологических характеристик; ценности преемственности в передаче комплекса знаний, умений, навыков; этико-эстетические ценности; ценности бытия и творчества в ее рамках.

Указанные компоненты должны быть положены в основу проектирования системы воспитания в этнокультурном образовательном центре в рамках одной ступени образования и в многоуровневом проекте непрерывного образования в этнокультурных центрах для дошкольников, школьников среднего и старшего звена, средних и высших учебных заведениях.

На наш взгляд, именно создание общероссийской системы этнокультурных образовательных центров как одного из алгоритмов сохранения традиционного фольклора позволит актуализировать его в современной социокультурной ситуации, повысить его роль в развитии культурного взаимодействия народов России, в преодолении существующих межнациональных проблем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каминская, Е. А. Формирование национальной идеи: от прошлого к настоящему // Фундаментальные исследования. – М., 2008. – № 4. – С. 77
2. Каминская Е. А. Возрождение национальной культуры средствами эстетического этнокультурного образования // Фундаментальные исследования. – 2006. – № 2 – с. 57–58
3. Кравченко, А. И. Непрерывное образование: гибкость и рост [Электронный ресурс] / А. И. Кравченко. – Режим доступа: http://www.elitarium.ru/2010/09/29/nepreryvnoe_obrazovanie.html Дата обращения 31.03.2014.
4. Малахов, В. Национальная культура в эпоху глобализации // Россия в диалоге культур. – М. : Наука, 2010. – С. 36–65.
5. Основы государственной культурной политики [Электронный ресурс]. – Режим входа: http://state.kremlin.ru/face/21027 Дата обращения 25.09.2014.

Коновалов И. М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ В ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ

В современной проектной культуре отражаются многочисленные функциональные и социокультурные смыслы, отражающие и соответствующие представлению человека о нормах организации предметных форм. Если первичная образность любой формы должна отвечать ее функционально-утилитарной роли в материальной среде, то вторичная образность заключает в себе и выражает более сложные социокультурные свойства, определяющие эстетическую ценность и художественную выразительность объекта проектирования.

Объектом исследования в данной статье является мифопоэтическая модель как результат трансформации исторического времени и средство моделирования исторических образов в проектной культуре.

Многочисленные исторические реплики и проектное «обыгрывание» мотивов прошедшего формируют специфический пласт новых форм, содержащих в себе, в опредмеченном виде, тот или иной фрагмент, комплекс исторического времени. В случае научной реконструкции, к примеру, интерьеров дворца, воспроизводится, с большой долей приближенности к историческим реалиям, подлинная атмосфера. При более свободном обращении с образами прошедшего, моделируемыми посредством исторических стилизаций (ретроспекции, реминисценции, репликации и пр.), сформированная как бы «историческая» атмосфера содержит в себе свободные связки между элементами, что приводит к более произвольной интерпретации предметного образа в процессе его прочтения зрителем. Следовательно, объекты дизайн-

проектирования, созданные на основе использования отражений прошлого, не только представляются предметными маркерами воплощений прошлого, но и образными «ретрансляторами» истории в настоящее, стимулирующими интерес к конкретным проявлениям истории. Как писал В. П. Шестаков: «Историческая память – функция культуры как мнемотического феномена, как системы, воспроизводящей прошлый опыт посредством традиций, обрядов, морали. Искусство как область культуры и ее составная часть, очевидно, тоже может рассматриваться в качестве функции исторической памяти, так как отображает усвоение, запоминание и воспроизведение прошлого опыта в системе художественных образов» [1, с. 16].

Привлекательность для зрителя вновь воссозданных исторических образов означает продолжение процесса интерпретации исторического прошлого, его поэтизации и мифологизации, в чем и заключается трансформация исторической памяти. Обобщенное историческое знание превращается в устойчивый комплекс поэтизированных и мифологизированных представлений, нередко противоречащих исторической правде. В самом широком смысле можно сказать, что осуществляется стилизация истории. Причем именно такая, стилизованная история является привлекательной для потребителя / зрителя, а элементы такой истории очевидно более устойчивы в культурном пространстве и обладают символической целостностью.

«Функциональная вещь обладает эффективностью, а мифологическая – завершенностью» – Ж. Бодрийяр [2, с. 84]. В процессе мифологизации прошедшее утрачивает фактологическую достоверность, приобретая новые качественные характеристики, порой мало связанные с историческим прототипом. Эти новые качества обладают повышенной образностью и апеллируют к чувственному восприятию, упрощают реальный прототип, приближая его структуру к соответствующему архетипу. Чем ближе объект мифологизации к архетипу, тем сильнее его воздействие на сознание, тем большим зарядом психической энергии он обладает, обретая самостоятельное символическое значение и образную завершенность.

Таким образом, мифопоэтическая модель – это устойчивый комплекс представлений о конкретном, но поэтизированным и мифологизированным в современной культуре историческом времени, реальном или мифическом персонаже, событии, обладающий символической, образной и ассоциативной завершенностью и стабильностью. Мифопоэтическая модель также предполагает определенный репертуар средств художественной выразительности, символики, элементов антуража / имиджа. Согласно авторскому исследованию современных проектных форм (главным образом, интерьеров), было выделено свыше шестидесяти мифопоэтических моделей. Некоторые из них могут быть соотнесены с белорусской историей и культурой, например, мифопоэтическая модель «Шляхецкі сарматызм» [3].

Схематически структура мифопоэтической модели выглядит как вписанные друг в друга сферы: ее ядро составляет доминирующий архетип – универсальная глубинная настройка, обеспечивающая наиболее фундаментальный уровень существования каждой модели как комплекса связанных между собой образов-смыслов, кодов бессознательного (схема 1). Архетипическое ядро обеспечивает и уровень мифологического существования-переживания предметного образа, его символическую завершенность.

Сердцевину мифопоэтической модели формируют культурные коды, обеспечивающие устойчивость модели в культурном пространстве и ее воспринимаемость (релевантность) зрителем как осмысленного комплекса вне зависимости от непосредственной последовательности комбинирования кодов и их отношений. Культурные коды предопределяют раскрытие поэтической и художественной составляющей образа, его целостность и чувственную полноту.

В последующем осуществляется прочтение или кодировка (на уровне проектирования) мифопоэтической модели посредством символических связей (символы, знаки, иконографика), возникающих ассоциативных рядов, комбинации семиотических значений и кросскультурных связей. Эта так называемая «оболочка» и содержание мифопоэтической модели, то, что делает ее неповторимой относительно любых других моделей. Такая оболочка является не всегда стабильной, а формируется относительно того пространства, в которое помещается и, следовательно, может подвергаться внешним воздействиям (например, местными традициями, государственной идеологией, религиозными и этическими нормами).

Наибольшей подвижностью обладают крайние элементы мифопоэтической модели, которые можно, с долей условности, назвать ее активной атмосферой, благодаря которой осуществляется восприятие модели пользователями. К ним относятся интерпретационные модели-матрицы – то есть способы прочтения предметных и символических образов; интертекстуальные связи – то, что возникает при восприятии модели и связывает ее с другими моделями, с их внутренними и внешними элементами; культурные стереотипы – универсальные настройки наиболее широкой системы прочтения-понимания.

Схема 1.

Немаловажное значение для понимания процесса трансформации исторического времени имеет способ прочтения предметной формы зрителем и способов ее толкования. Согласно герменевтическому методу, как писал Г.-Г. Гадамер: «В позитивном плане это означает следующее: понять нечто можно лишь благодаря заранее имеющимся относительно него предположениям, а не когда оно предстоит нам как что-то абсолютно загадочное […]. Неизбежное движение по кругу именно в том и состоит, что за попыткой прочесть и намерением понять нечто «вот тут» написанное «стоят» собственные наши глаза (и собственные наши мысли), коими мы это «вот» видим […]. Но «в его собственном смысле» не означает

«то, что этот автор имел в виду». Значение этого постулата радикально иное: понимание может выходить за пределы субъективного замысла автора, более того, оно всегда и неизбежно выходит за эти рамки. Герменевтика на ранних стадиях своего развития – пока не произошел психологический поворот, называемый теперь историзмом – это сознавала, да и каждый из вас сам приходит к такому сознанию, стоит лишь поставить перед мысленным взором некоторую знакомую нам модель понимания (скажем, понимание исторических фактов…)» [4, с. 17–18].

В «Герменевтике зодчества» И. В. Морозов пишет: «Герменевтика зодчества – творческий подход, доктрина, техника в ее исконном значении как мастерство и искусство доискивания смысла, «путь к языку», концепция понимания, истолкования, интерпретации произведений зодчества в качестве самобытных текстов […]. В этом смысле герменевтика зодчества – экзегетика, процедура «вытаивания» феноменальных проявлений человека-в-мире. И одновременно в какой-то степени объяснение существа его мистико-магических сущностей и исходных мифологем» [5, с. 12–13]. Обеспечение полноценности проектного образа осуществляется посредством отождествления его с конкретной мифопоэтической моделью, при этом форма раскрывается как единство смысла и переживания, функции и впечатления, текста и символа.

Исходя из специфики герменевтического анализа, объект проектирования рассматривается относительно соответствующей ему культурно-мировоззренческой платформы, которая заключает в себе систему понимания и традиции, эмоциональную реакцию и первичные психологические настройки-мотивации, связующие переживаемую реальность с ее архетипическими моделями, структурными мифологемами. При этом, создание и любое другое действие субъекта относительно предметной формы интенционально (предполагается наличие определенного, нередко бессознательного мотива, побуждения, стремления, влекущего субъекта к действию). Восприятие субъектом объекта дизайна начинается с уже существующего предпонимания, а на уровне эмоциональной реакции возможен момент предвосхищения, с последующим вчувствованием в предметную форму, предметную среду.

Сама же предметная форма (или их комплекс), как семиотический текст, художественный образ со своими социокультурными значениями, выступает в виде интерпретации уже существующего смысла и подразумевает неограниченное количество возможных инвариантов. Актуализация этих инвариантов осуществляется вследствие, во-первых, изменения условий системы (предметного мира, среды, культурного поля, мировоззрения), во-вторых, опосредованного воздействия других элементов системы на субъекта преображения, в-третьих, интенций созидающего или стимулирующего субъекта.

Это значит, что воспроизведение любой мифопоэтической модели осуществляется не произвольными усилиями, творческой концепцией, пожеланиями заказчика, а исходя из предпосылок актуализации отдельного исторического эпизода в массовом сознании, с его романтизацией и поэтизацией – следовательно, постигаться чувственно, благодаря тому эмоциональному заряду, который содержит данный эпизод. Наличие эмоционального плана постижения как раз характерно для любой мифопоэтической модели, поскольку она содержит в себе «энергетическое» ядро главенствующего архетипа, глубинных предпосылок и первичные культурные коды, оформляющие неосознанное в сознательное.

Ценность и образная привлекательность старой кирпичной стены существовала не всегда и возникла вместе с интересом к истории, романтическими переживаниями к героическому, таинственному прошедшему. Сама по себе старая кирпичная стена может и не вызывать у субъекта каких-либо эмоций, однако, будучи помеченной в другую среду с рыцарской атрибутикой, грубой деревянной мебелью, шкурами животных, коваными подсвечниками, колесами-люстрами, камином, – такая стена окажется и наделенной смыслом, и создающей впечатление, моделирующей настроение. «Атмосферная» старая кирпичная стена будет едва ли не важнейшим вместилищем «духа времени», символом старины и аутентичности.

Неизбежное видоизменение истории в глазах субъекта восприятия означает формирование таких культурных феноменов, как мифопоэтические модели. Являясь результатом трансформации исторического прошлого, романтизированной формой воображаемого прошедшего, они и сами становятся, в своем опредмеченном виде, носителями истории, нередко альтернативной или фантазийной. Так, к примеру, мифопоэтическая модель «Механика огня и воды» апеллирует к веку расцвета пневматики и паровых двигателей, к стилистике викторианской Англии конца XIX в., которую насыщали персонажи Ч. Диккенса, Л. Кэрролла. И тот Лондон, в котором на Бейкер-стрит жил (как думают многие) сыщик Шерлок Холмс. Сегодня эта мифологема отражается в направлении «стимпанк» в дизайне (т. е. дословно – паропанк), где используется в образной организации формообразование, материалы и технологии указанной эпохи [6].

Мифопоэтические модели в проектной культуре являются феноменом трансформации исторического времени и маркерами социокультурной парадигмы. Актуализация конкретных исторических периодов в современной культуре может быть осуществлена посредством воспроизведения соответствующих мифопоэтических моделей средствами образно-художественной выразительности. При этом, каждая мифопоэтическая модель, являясь устойчивым комплексом символических структур, ассоциаций и культурных кодов, обладая сильным эмоциональным зарядом, позволяет создавать многочисленные варианты своих предметных воплощений, выражать различные социокультурные смыслы и моделировать новые эстетически ценные произведения проектной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шестаков, В. П. Историческая память как формообразующий фактор истории искусства / В. П. Шестаков // Искусство как сфера культурно-исторической памяти : сб. ст. / отв. ред. Л. Ю. Лиманская. М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2008. – С. 15–27.

2. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр ; пер. и сопр. ст. С. Н. Зенкин. – М., 2001. – 340 с.

3. Коновалов, И. М. Мифопоэтика ретро-форм в современном интерьере / И. М. Коновалов // Вопросы теории и практики

современной художественной культуры Беларуси : сб. науч. ст. / Республиканский институт высшей школы ; рец. А. Н. Кушнеревич, Ю. А. Гайдукова – Минск : РИВШ, 2011. – С. 76–89.

4. Гадамер, Г.-Г. Философские основания 20 века // Г.-Г. Гадамер Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. – С. 15–26.

5. Морозов, И. В. Герменевтика зодчества / И. В. Морозов. – Минск : Стринко, 2009. – 352 с.

6. Коновалов, И. М. Ретрофутуризм в дизайне на примере «стимпанка» / И. М. Коновалов // Вести Института современных знаний. – 2011. – № 2. – С. 33–37.

Краюшкина Т. В.
(Российская Федерация, г. Владивосток)

ЛЮБОВЬ И АЛЬТРУИЗМ КАК ПОЗИТИВНЫЕ МЕЖЛИЧНОСТНЫЕ ОТНОШЕНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ НАРОДНЫХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

Волшебная сказка по праву считается жемчужиной в системе жанров восточнославянского устного народного творчества. Существуя на протяжении столетий, она стала транслятором представлений наших этносов о человеке и об окружающем его мире. Волшебная сказка традиционно изучается с позиции структурализма. Меньшее число работ посвящено психологизму обозначенного жанра. При этом исследование волшебной сказки как энциклопедии народной психологии лишь начинает набирать свои обороты [1; 2 и пр.]. Поэтому для фольклористики проблема межличностных отношений представляется весьма актуальной. Восточнославянская волшебная сказка донесла до наших дней комплекс представлений о межличностных отношениях, свойственных традиционной культуре, существующий в рамках специфики жанра, сюжетики конкретного текста и особенностей изображения персонажей. В качестве материала для анализа были отобраны тексты русских, украинских и белорусских народных волшебных сказок, зафиксированных на территории Сибири и Дальнего Востока России в XX в. (преимущественно во второй его половине).

Психологи выделяют три группы межличностных отношений: негативные (негативизм, неприязнь к другим, ненависть и агрессию), нейтральные (аутизм, безразличие, конформизм, эгоизм) и позитивные (любовь, близость, дружбу, приятельские отношения, влечение и альтруизм) [3]. В природе сказки очевидна склонность к ярко выраженным эмоциям: благодаря им развивается сюжетная линия, четче обрисовываются персонажи. По этой причине обозначенному жанру не свойственны такие формы нейтральных межличностных отношений как аутизм и безразличие. Конформизм и эгоизм не фигурируют в качестве самостоятельных, они носят причинный характер возникновения псевдоположительных межличностных отношений (при конформизме) или негативных межличностных отношений (при эгоизме). Значимы для восточнославянской волшебной сказки две формы негативных межличностных отношений: ненависть и агрессия (по сути, это активизаторы развития сюжетной линии); негативизм и неприязнь к другим обозначенному жанру не свойственны.

Два типа позитивных межличностных отношений играют важную роль в создании образов персонажей, меньшее значение (в сравнении с негативными межличностными отношениями) имеют они для развития сюжета. Речь идет о любви и близкой к альтруизму форме отношений, которая выстраивается как помощь в критических ситуациях. Обращает на себя внимание следующее: такие значимые для нашей действительности формы позитивных межличностных отношений как дружба, близость, влечение и приятельские отношения не нашли своего отражения в восточнославянской народной волшебной сказке. Причина, видимо, кроется во времени возникновения жанра и в его специфике. Волшебная сказка зарождается и активно развивается в то время, когда институт семьи, рода был основополагающим: все взаимоотношения выстраивались с позиции семьи. Видимо, поэтому восточнославянская волшебная сказка воспевает семейные отношения, отстаивает целостность семьи, ценность семейных связей и необходимость поддерживать их (в семье, где царили правильные взаимоотношения между ее членами, реализовывались и дружеские, и приятельские отношения, и отношения близости, и влечение).

Человек испытывает любовь к другому человеку (в этом случае она может реализовываться к нему как объекту сексуальных или несексуальных потребностей), к Родине, домашним питомцам, неодушевленным предметам и пр. Следует отметить, что восточнославянская волшебная сказка изображает лишь один сегмент обозначенного явления, а именно любовь к другому персонажу. Обращает на себя внимание вот какой момент: о любви как таковой в восточнославянских волшебных сказках говорится редко, включение мотива любви в структуру сказки является поздним по времени возникновения (при этом о ненависти, нелюбви антагониста к герою сообщается довольно часто). Те или иные семейные отношения (между матерью и ребенком, мужем и женой, братом и сестрой и пр.) в норме подразумевают наличие позитивных межличностных отношений (в том числе и любовь). Любовь персонажей становится очевидна в разлуке, страдают оставшиеся дома, как правило, это женские персонажи: мать, супруга. Любовь жены к мужу реализуется в ее верности: она шесть лет ждет возвращения мужа, по истечении которых ее силой ведут на брачный пир с другим. Появляется ее муж, она узнает его по игре на гуслях: *«<…> прямо через стол наряженной прыгнула жена к мужу, повисла на шею:*

– Не брани меня, Добрыня Никитич, не сама шла, меня силой вели!» [4, с. 61] (СУС аналогий не дает). Сын много лет отсутствует дома, но время не властно над материнской любовью, мать тяжело страдает в разлуке с сыном: *«Плачет мать, убивается <…>»* [4, с. 59] (СУС аналогий не дает). Сказка отражает отрицательное отношение восточнославянского этноса к чрезмерному проявлению любви родителей к единственному малолетнему сыну: *«С малых лет нянчили его, ласкали, сластями кормили, работать не заставляли. Подрос – во всем ему потакали, за него все делали, холили. Избаловали – не стало мочи»* [5, с. 52] (**325** *Хитрая наука*).

Нарушение семейных отношений автоматически приводит к изменению позитивных межличностных

отношений; трансформация внешнего сразу же проецируется на межличностные отношения. Если любовь выносится за рамки семьи, это приносит вред ее членам. При этом между любовью брата к сестре и любовью мужа к жене (брат и муж – один и тот же персонаж) ставится знак равенства (первое не допускает существование второго): брат вводит в дом жену, что вызывает нарушение любви, мира между братом и сестрой. От прекращения любви страдает тот персонаж, которого лишили любви, персонаж, получивший «конкурента». В восточнославянской волшебной сказке показана проблематичность существования одного и того же персонажа в двух статусах (например, в статусах сестры и любовницы, жены и любовницы, брата и мужа). Выбор делается в пользу новых, супружеских или близких им, отношений, но при этом они не изображаются правильными (даже если это законный брак). Причина лежит на поверхности: совместное проживание незамужней сестры и женатого брата или неженатого брата и сестры, у которой появился любовник, невозможно, поскольку происходит смещение ведущей роли (женской или мужской) на пришлого персонажа. Сестра ради любовника решает уничтожить брата, своего единственного близкого родственника. Брату удается выжить, и он наказывает сестру: приковывает ее в бане и дает ей задание: *«<…> если ты любишь меня, то со дном ведро полно слез будет, а без дна пусто. А если не любишь, то ведро безо дна полно слез, а со дном – только три капли»* [6, с. 122] (**315** *Звериное молоко* и **300**$_1$ *Победитель змея*). Когда возвращается, то видит, что выполнено задание, казавшееся невыполнимым: полным слез оказывается бездонное ведро.

Любовь как личное чувство, возникающее прежде вступления в супружеские отношения, является новым для волшебной сказки мотивом. Обращает на себя внимание, что она приписывается и мужским, и женским персонажам: влюбляются друг в друга молодые персонажи, потенциальные жених и невеста, наделенные красотой и другими положительными качествами (высоким социальным статусом, богатырской силой и пр.), т. е. влюбляются всегда в лучших. Восточнославянская сказка отражает взаимную любовь, ее персонажам не свойственна любовь безответная, приносящая страдания. Чаще любовь возникает мгновенно и одновременно у обоих персонажей. Герой демонстрирует физическую силу, любовь между ним и Подсолнешной красотой вспыхивает мгновенно, с первого взгляда, в ее основе лежит физическая привлекательность персонажей: *«Он сколь был красив, она – красивей его. Потом русским языком говорит:*

– Да, возлюбленный мой обручник! Умел дуб разбить, умей мной владеть» [7, с. 102] (**301A, B** *Три подземных царства*, **302**$_1$ *Смерть Кащея в яйце,* **303** *Два брата*, **400**$_2$ *Царь-девица* и **552A** *Животные-зятья*). После чего сразу же следует целование и обручение. Реже любовь сначала возникает у одного персонажа, для него ценность представляет взаимная любовь, которая приведет к браку. Вообще любовь между свободными от брачных уз женским и мужским персонажем обязательно реализовывается в законных семейных отношениях (отношения же между любовниками, один из которых состоит в браке, сказкой всегда осуждается, даже если они и приводят впоследствии к созданию второй семьи). Ванька видит царевну и влюбляется в нее, но ему необходимо и ответное чувство: *«По рыбьему повелению, по моему хотению пусть только меня любит и больше никого»* [5, с. 51] (**675** *«По щучьему веленью»*). Чувства царевны вдали от любимого принимают такую форму: *«А царевна так влюбилась в Ваньку, что не есть, не пьет – все в окно глядит»* [5, с. 51]. После, когда царь хочет бросить героя в бочке в море, царевна просит отца и ее предать казни вместе с возлюбленным – столь сильна ее любовь. В результате персонажи спасаются и все заканчивается счастливым браком. Некоторые тексты восточнославянской сказки представляют неразделенную любовь как прихоть, которая может возникнуть только у невесты высокого социального статуса. Неразделенная любовь приводит к страданию: царевна мучается так сильно, что даже перестает есть, заболевает и худеет *как бекасик* (**502** *Медный лоб*). Только когда у нее появляется возможность общаться с любимым, она выздоравливает. И в этой сказке говорится о законном супружестве царевны и героя.

В другой сказке царь соглашается отдать за добра молодца свою самую любимую дочь при условии, что герой узнает ее среди других сестер: *«Одел их царь в одинаковые платья, обул в бархатные, расшитые бисером башмачки, покрыл головы шелковыми узорчатыми платками»* [8, с. 276] (**532** *Незнайка* и **313A, B, C** *Чудесное бегство*). Герой отличает невесту по выражению любви в ее глазах: *«Все предусмотрел царь. А вот про глаза забыл. Любовь – ее по глазам увидеть можно. И отгадал добрый молодец, которая же младшая дочь»* [8, с. 276].

Крайне редко в сказках изображается физическая близость между женским и мужским персонажами, не состоящими друг с другом в браке. Герой обманом вынуждает царевну вступить с ним в интимную связь, потому что только после обнародования ее она соглашается выйти за него замуж. Царевна же поддается зову природы, и ей кажется, что именно она инициирует особые отношения между нею и героем. Солдат требует: *«– Разденьтесь, <…>, – вы донага, чтобы нагишом и чтобы раздеться мне. Вы ложитесь на койку, а меня чтобы подвесили на ремнях над вами.*

<…> у красавицы кров разыгралась и сказала:

– Няньки, служанки, отвяжите ремни!

И он свалился к ей на койку, и, <…>, оне открыли тайную любов» [9, с. 266] (**552A** *Животные-зятья*, **400**$_1$ *Муж ищет исчезнувшую жену* и др.). Изображение физической близости супругов для восточнославянской народной волшебной сказки не характерно, поскольку не значимо для развития сюжета, создания образов и выходит за рамки традиционной этики.

Для некоторых сюжетов восточнославянской волшебной сказки характерны следующие ситуации: герой (реже героиня) попадает в безвыходную, как ему представляется, ситуацию (он получает невыполнимую задачу). На помощь ему приходят другие персонажи, как правило, состоящие с ним в свойственных отношениях: супруга, Баба-Яга, приходящаяся его жене тетушкой. Так в волшебной сказке реализуется помощь своего своему (это именно новые, установленные семейные отношения – отношения свойства; родной по крови помогает, если он уже ушел в иной мир, как, например, умерший отец дарит сыну чудесных коней (**530A** *Сивко-бурко*)).

Но в сказке присутствуют и персонажи-помощники, принадлежащие к старшему поколению, родственные или свойственные отношения которых с нуждающимся не обозначены: они встречаются герою в дороге, дают ценный совет и более в сюжете не появляются. Такая форма межличностных отношений, несомненно, носит позитивный характер. Она близка к альтруизму. Считается, что герою на помощь приходят предки его рода, когда он демонстрирует им – хотя бы на минимальном уровне (а большего и не требуется) – свое вежество, чего оказывается достаточно для получения ценного совета или же длительного деятельного участия (правда, существенно реже) в выполнении задачи. Обращает на себя внимание, что персонаж-помощник и трижды может являться пред героя – до тех пор, пока тот не проявит нужное качество. Так, например, происходит в сказке на сюжет **302_1** *Смерть Кащея в яйце* и в пр., где герой дважды в ответ на вопрос старухи, чем он опечален, грубит ей и угрожает физической расправой. В третий раз он раскаивается в своем поведении: *«Прости ты меня, бабушка! Изобидел я тебя, горе мое вот какое»* [7, с. 192] (**327B** *Мальчик с пальчик у ведьмы*, **465A** *Красавица жена (Гусли-самогуды)* и **560** *Волшебное кольцо*). В ответ герой получает совет, как ему раздобыть богатырского коня. Если же персонаж не демонстрирует правильного поведения, то он и не получает помощи или же вовсе наказывается смертью (**480** *Мачеха и падчерица*).

Итак, произведенный анализ позволяет сделать ряд выводов. Представленным большей частью как констатация, любви и альтруизму не свойственно описание переживаний, сопровождающих обозначенные формы позитивных межличностных отношений. Любовь и альтруизм обязательно реализуются, причем эта реализация имеет положительный результат. Обращает на себя внимание некоторая трафаретированность любви, а также пассивность и сдержанность в проявлении чувств (или их утаивание). Оценка разновидностей любви и альтруизма четко прописаны в традиционной системе координат *хорошо и плохо* (для сравнения, аналогичные действия, связанные с негативными межличностными отношениями, производимые положительными персонажами, восточнославянской народной моралью одобряются, а отрицательными – осуждаются).

ЛИТЕРАТУРА

1. Краюшкина, Т. В. Физиология и психология персонажей русских народных волшебных сказок: Монография. – Владивосток : Дальнаука, 2011. – 258 с.
2. Краюшкина, Т. В. Межличностные отношения и их признаки (на материале русских народных волшебных сказок Сибири и Дальнего Востока) // Международный научный журнал об искусстве и языке «IDIL». – Турция, г. Конья, SADA Institute of Art and Language Studies. – 2013. – Т. 2. – Вып. 7. – С. 184–197.
3. Челдышова. Н. Б. Шпаргалка по социальной психологии. – М. : Экзамен, 2009. – 47 с.
4. Сказки Васюганья (Метод. рекомендации для студентов пединститута) / сост. М. Н. Мельников. – Новосибирск : Изд-во Пединститута, 1983. – 61 с.
5. Фольклор Дальнеречья / сост. Л. М. Свиридова. – Владивосток : Изд-во ДВГУ, 1986. – 288 с.
6. Русские сказки Забайкалья / подготовка текстов, статья и коммент. В. П. Зиновьева. – 2-е изд. доп. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1989. – 464 с.
7. Русские сказки Сибири и Дальнего Востока: волшебные и о животных / сост. Р. П. Матвеева, Т. Г. Леонова. – Новосибирск : Наука : Сиб. издат. фирма, 1993. – 352 с. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
8. Русские народные сказки Сибири о чудесном коне / сост. Р. П. Матвеева. – Новосибирск : Наука, 1984. – 335 с.
9. Русские сказки Восточной Сибири / сост. Е. И. Шастина. – Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1985. – 464 с.

Латышкевіч М. Ю.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЖАНРАВАЯ МАДЭЛЬ ФЭНТАЗІ НА ФОНЕ ФАЛЬКЛОРНАЙ ТРАДЫЦЫІ

Цветан Тодараў у кнізе «Уводзіны ў фантастычную літаратуру» вызначаў фантастычнае «як спецыфічнае ўспрыняцце незвычайных падзей» [3, с. *41*]. У нашым уяўленні, масіў твораў, звязаны з выяўленнем і раскрыццём «незвычайнага» (фантастычная літаратура), арганічна падзяляецца на два раўназначныя накірункі: навуковую фантастыку (sci-fi) і фэнтазі. На мяжы гэтых двух блокаў знаходзіцца так званы парапанк (steam-punk, ад ангельскага «пара»). Гэты артыкул прысвечаны асаблівасцям жанравай мадэлі свету фэнтазі, аднак у далейшых сваіх навуковых росшуках мы плануем падобным жа чынам звярнуцца да блока навуковай фантастыкі.

Нагадаем, што фэнтазі – гэта жанр фантастычнай літаратуры, заснаваны на выкарыстанні міфалагічных і казкавых матываў. Жанр у сваім сённяшнім выглядзе пачаў фармавацца ў пачатку XX стагоддзя, і адным з самых уплывовых аўтараў у ім з’яўляецца Дж. Р. Р. Толкіен, раман-эпапея якога «Уладар Пярсцёнкаў» – важная вяха ў станаўленні і развіцці фэнтазі.

Нельга сказаць, што пытанне класіфікацыі жанравых разнавіднасцей фэнтазі было цалкам абмінута даследчыкамі, асабліва ў апошнія дзесяцігоддзі. Прапаноўвалі свае варыянты класіфікацыі такія даследчыкі, як А. Коўтун, С. Аляксееў і М. Батшаў, А. Афанасьева. Некаторым навукоўцам бліжэй сюжэтна-тэматычны прынцып, некаторыя схіляюцца да падзелу паводле міфалагічнага і\або нацыянальнага каларыту, часу і месца дзеяння. Заўважым, што на сённяшні дзень многія творы, напісаныя ў рэчышчы фэнтазі, часта спалучаюць у сабе характарыстыкі шэрагу разнавіднасцей.

У гэтым артыкуле мы б хацелі звярнуць асаблівую ўвагу на некаторыя паралелі ў жанравай мадэлі твораў фэнтазі і фальклору. На нашу думку, правамерна разглядаць гэты жанр фантастычнай літаратуры не толькі на фоне чарадзейна-фантастычнай казкі, але ў кантэксце вобразна-паняційных каардынатаў фальклорнай прозы ўвогуле.

Найперш, безумоўна, неаходна выявіць той арганізуючы, сюжэтаўтваральны элемент, што лучыць усе творы фэнтазі і з’яўляецца вызначальнай канстантай, ад якой «адштурхоўваецца мастацкае мысленне» [1, с. *62*], якая «служыць рухавіком сюжэту» [1, с. *62*]. Беларуская даследчыца Т. В. Лук’янава ў сваёй працы «Няказкавыя жанры беларускага фальклору: фенаменалагічны аналіз» кажа: «… катэгорыю *падзеі* можна лічыць свайго роду ядром, вакол якога

выбудоўваецца ўвесь мастацкі свет фальклорнага твора». Безумоўна, падзея як факт сюжэтнага твора павінна вызначацца масштабнасцю і значнасцю як для героя, так і для свету вакол яго. Менавіта на аснове беларускай фальклорнай прозы Т. В. Лук’янава вылучае таксама і іншыя вызначальныя для жанру катэгорыі: стан, здарэнне, выпадак. Прычым, заўважае даследчыца, «дамінуючы элемент жанравага мыслення можа быць прадстаўлены ў выглядзе варыянтаў спалучэння чатырох жанравызначальных кампанентаў» [1, с. *66*]. Мы згодныя з меркаваннем Т. В. Лук’янавай, аднак, разважаючы зараз менавіта пра фэнтазі, жанр літаратурны, хацелі б некалькі ўдакладніць гэту класіфікацыю жанравызначальных катэгорый. Так, на нашу думку, актыўныя элементы жанравай мадэлі «падзея», «выпадак» і «здарэнне» можна аднесці да аднаго паняцця *імпульс* і выкарыстоўваць у залежнасці ад значнасці і паўтаральнасці фактаў сюжэтнага дзеяння. Апрача таго, мяркуем, што, характарызуючы жанравую карціну літаратурнага твора, варта звяртаць увагу на характарыстыкі стану (пасіўны элемент) не толькі свету, але і героя.

Такім чынам, у жанравай мадэлі фэнтазі мы вылучаем актыўны кампанент – *імпульс*, які характарызуе дзеянне, – і пасіўны кампанент – *стан*, які раскладаецца на характарыстыкі свету і героя ў ім. Пры гэтым зазначым, што ў заяўленай мадэлі мы бачым як канстанты, што прысутнічаюць у любым творы, напісаным у рэчышчы фэнтазі, так і зменныя катэгорыі. Апошнія і будуць маркіраваць прыналежнасць тэксту да адной з жанравых разнавіднасцей.

Паводле нашага ўяўлення, усе жанравыя разнавіднасці фэнтазі лучыць адна і тая ж катэгорыя стану мастацкага свету – *магія* (вобраз «чароўнага свету»). Пад магіяй мы тут разумеем не проста нейкія маніпуляцыі надзеленага спецыфічнымі здольнасцямі чалавека (або звышнатуральнай істоты), скіраваныя на тое, каб паўплываць на наваколле. У дадзеным выпадку *магія* – гэта арганічная неад’емная частка мастацкага свету твора, якая пранізвае ўсе яго ўзроўні і непасрэдна ўплывае на разгортванне сюжэтных ліній і развіццё характараў персанажаў. Гэта могуць быць: адметнае ўменне канкрэтнага чалавека (людзей) – г. зн. магія як майстэрства; з’яўленне ў творы надзеленых надзвычайнай магутнасцю артэфактаў (пярсцёнкі, шапкі-невідзімкі і г. д.); з’яўленне ў творы надзвычайных, звышнатуральных існасцей (вампіры, пярэваратні, інш.). У адным творы можа існаваць адразу некалькі такіх арганізуючых фактараў, і наяўнасць хаця б аднаго неабходная, каб вызначыць прыналежнасць тэкста да фэнтазі.

Магія ў апісаных вышэй праявах з’яўляецца ў фальклорных творах, напрыклад, у чарадзейна-фантастычных казках. Аднак функцыянальна падобныя знешне элементы адрозніваюцца: зачараваныя рэчы і незвычайныя праявы не здзіўляюць героя казкі, хутчэй, успрымаюцца за належнае. Фэнтазі ж, у большай або меншай ступені, элемент здзіўлення захоўвае. Такім чынам, важнай з’яўляецца і катэгорыя стану героя – *здзіўленне*, захапленне. Паводле гэтай характарыстыкі мастацкі свет твораў фэнтазі набліжаецца да беларускіх былічак, у якіх звычайны чалавек сам-насам сутыкаецца з невядомым, таямнічым, выносячы з гэтага здарэння экстрэмальныя перажыванні.

Нам хацелася б прасачыць некаторыя падвіды апісанай мадэлі, якія рэалізуюцца ў розных жанравых разнавіднасцях фэнтазі. Паколькі тэрміналагічны бок фантастыказнаўства на сённяшні дзень застаецца недастаткова прапрацаваным, таму, кажучы пра найбольш папулярныя жанравыя разнавіднасці фэнтазі, мы будзем ужываць так званую «народную» тэрміналогію, што замацавалася сярод аматараў жанра, нягледзячы на яе не поўную дакладнасць у намінацыі.

Класічнае, або так званае «высокае» фэнтазі разгортваецца ў свеце стылізаванага, надзвычайна міфалагічнага Сярэднявечча. Тут можна знайсці адметныя рысы побыту гэтай эпохі (хаця й не ўсе), ад вядзення хатняй гаспадаркі да вядзення вайны. Герой класічнага фэнтазі таксама міфалагічны, высакародны і дабрачынны (напр., Арагорн ва «Ўладары Пярсцёнкаў» Дж. Р. Р. Толкіена). Імпульсам, які пранізвае прастору «высокага» фэнтазі і з’яўляецца сэнсавым цэнтрам твора, з’яўляецца *падзея* – эпічнае супрацьстаянне Дабра і Зла. Выпікі гэтага супрацьстаяння жыццёва важныя для існавання ўсяго свету, і па гэтым параметры карціна свету класічнага фэнтазі набліжаецца да карціны свету легенды. Аднак, адрозна ад легенды, класічнае фэнтазі не нясе функцыі тлумачэння той або іншай з’явы навакольнага свету. Задачы, якія вырашае гэтая жанравая разнавіднасць, хутчэй маральна-этычнага характару.

«Цёмнае» фэнтазі, якое з’явілася пазней за згаданае вышэй класічнае, спрабуе палемізаваць і з уяўленнем пра свет і героя, і з сістэмай каштоўнасцей, заяўленай у папярэдняй разнавіднасці. Мастацкі свет жыве па-ранейшаму ў межах таго ж часавага адрэзку (Сярэднявечча), аднак дэталяў, часта непрыемных і непрыгожых, становіцца значна болей. Герой перастае быць бездакорным «рыцарам у бліскучым даспеху», ён наўмысна надзяляецца даволі празаічнымі, цалкам не «гераічнымі», нават брыдкімі рысамі (напр., персанажы цыкла «Спеў Лёду і Полымя» Дж. Марціна). І адначасова такі герой выключаны з соцыума і адкрыта супрацьстаіць варожаму асяроддзю: «…свет – брудная дзірка, дзе жывуць жорсткія, брыдкія вылюдкі, а героі, перацярпеўшы неймаверныя пакуты, у фінале гінуць надзвычайна балючай смерцю» [2, с. *24*]. Сюжэтны імпульс тут губляе сваю глабальнасць: дзеянне актыўна індывідуалізуецца, засяроджваецца на асобе героя. Апошні робіцца сэнсавым цэнтрам, які сцягвае да сябе ўсю ўвагу. На першы план выходзіць катэгорыя *здарэння* – адзінкавага, «прыватнага» дзеяння.

Наступныя тры жанравыя разнавіднасці фэнтазі могуць быць вылучаныя найперш дзякуючы сваім хранатапічным характарыстыкам. Так, для жанравай разнавіднасці «гарадскога» фэнтазі характэрная змена каардынат па лінейцы часу: свет максімальна набліжаны часава да існуючай рэальнасці, можа нават выдавацца аўтарам за яе, хаця такой і не з’яўляецца, гэта па-ранейшаму «чароўны свет». Героямі часта з’яўляюцца звышнатуральныя істоты (вампіры, русалкі, інш.), якія жывуць поруч з людзьмі ў іх свеце (яркі прыклад – цыкл «Дазоры» Сяргея Лук’яненка) або людзі, надзеленыя надзвычайнымі здольнасцямі (у тым ліку і магчымасцю чараваць). Сюжэтны імпульс тут можа хістацца ад

дзеяння, засяроджаннага на індывідууме, да разгорнутага імпульса, які ахоплівае ўвесь свет цалкам.

Падобна да «гарадскога фэнтазі», толькі люстрава, арганізаваныя так званыя «гісторыі пра пападанцаў» – расповеды пра тое, як сучасны чалавек, падкрэслена тыповы, звычайны, трапляе ў фантастычны, пранізаны магіяй свет. Увогуле, на сёння гэты матыў з'яўляецца адным з самых распаўсюджаных у масавай літаратуры. Верагодна, гэта адбываецца таму, што ў такіх творах дадаткова ўзмацняецца акцэнт на вобразе «*здзіўленага героя*», праз вочы якога чытач назірае за тым, што адбываецца.

Асобна стаіць так званае «славянскае» фэнтазі. Як і абедзве згаданыя папярэдне жанравыя разнавіднасці, гэтая вызначаецца хранатопам. У прыватнасці, дзеянне пераносіцца ўва ўмоўную *славянскую* прастору. Пры гэтым характарыстыкі стану героя і свету могуць быць падобнымі як да «высокага», так і да «цёмнага» фэнтазі, характэрная і неаднароднасць сюжэтнага імпульсу. Вызначальным, апрача стылізацыі на моўным узроўні (напр., выкарыстанне архаізмаў, інверсіі), становіцца актыўнае выкарыстанне адметных элементаў славянскага фальклору або аўтарскія наватворы на яго аснове. Гэтыя элементы, фактычна, з'яўляюцца *маркерамі прасторы* такога твора. Досыць яркім прыкладам «славянскага» фэнтазі паслужыць цыкл «Валкадаў» Марыны Сямёнавай.

Згаданыя жанравыя разнавіднасці не з'яўляюцца статычнымі, застылымі формамі: яны могуць свабодна ўзаемадзейнічаць паміж сабой і ўтвараць гібрыдныя падразнавіднасці, якія валодаюць цэлым наборам вызначальных характарыстык (напр., «цёмнае гарадское» фэнтазі). Натуральна, што палярныя, проціпастаўленыя ад пачатку разнавіднасці – «высокае» і «цёмнае» фэнтазі – поўнасцю ўзаемапранікаць не могуць, але гэта не прадвызначае поўную адсутнасць сувязей паміж імі. Так, «цёмнае» фэнтазі можа запазычваць некаторыя прыёмы класічнага, узвышаючыся да наскрозь міфалагізаванага эпасу. І, у сваю чаргу, «высокае» фэнтазі можа пераймаць дробныя элементы «цёмнага» – скажам, дзеля таго, каб дадаткова маркіраваць адмоўных персанажаў.

Такім чынам, жанравая мадэль фэнтазі паспяхова задзейнічае некаторыя фальклорныя элементы, аднак, з'яўляючыся прадуктам ужо аўтарскай творчасці, мадэлюе рэальнасць па-свойму.

ЛІТАРАТУРА

1. Лук'янава, Т. В. Няказкавыя жанры беларускай фальклорнай прозы: фенаменалагічны аналіз, – Мінск : БДУ, 2011. – 111 с.

2. Невский, Б. Тёмная сторона магии // Мир фантастики и фэнтези. – 2005. – № 23.

3. Тодоров, Цв. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров. – М. : ДИК, 1999. – 142 с.

Мишин П. И.
(Республика Беларусь, г. Полоцк)

КОСМОЛОГИЧЕСКИЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ БЕЛОРУСОВ О НЕНАМЕРЕННОМ ОБОРОТНИЧЕСТВЕ

Среди белорусских фольклорных текстов об оборотнях особое место занимают записи, рассказывающие о ненамеренном оборотничестве [2, с. 436–437] (или, в терминах Н. Я. Никифоровского, «переворотнях» [4, с. 100]). В фокусе нашего внимания взаимосвязь между превращением и космологическим статусом, которая является определяющей для этого подвида данного мифологического персонажа.

Привычная нам картина мира имеет существенные отличия от той, которая формировалась у человека в рамках традиционного мировоззрения. Так в настоящее время мы четко отделяем друг от друга признаки, характеризующие тот или иной объект (явление, процесс): физические, аксиологические, этические и т. д. Мы считаем и называем их ***<u>различными</u>*** признаками одного объекта. В рамках традиционной культуры, напротив, все признаки предмета связаны друг с другом чрезвычайно тесно, можно даже сказать нераздельно. Это позволяет существовать интегральному, результирующему признаку, который обобщает все свойства предмета и характеризует его взаимоотношения с человеком. С современной точки зрения это иррационально, но в рамках традиционного мировоззрения это дает самую важную, самую актуальную для каждого из людей информацию – чего можно ожидать от данного объекта и как к нему следует относится.

Вышеописанный подход является составной частью совокупности архаических представлений об устройстве вселенной. Традиционное мировоззрение выделяет в Космосе две сферы – человеческую и нечеловеческую. К первой принадлежит все то, что связано с миром людей, миром культуры. Символом ее является сам человек, в целостном единении всех своих человеческих черт – поведение, одежда, пища, дом, эмоции, речь и т. д. Сфера нечеловеческого, дикого включает в себя все то, что по любой из своих характеристик противопоставлено миру людей. Символом ее нередко выступает волк, как носитель противоположных человеческим способов поведения, способа и состава питания, места обитания. Граница между сферами культурного и дикого пролегает повсеместно: в пространстве и времени, в поведении, питании, способах коммуникации и т. д. Эта граница, вдобавок, динамична и со временем меняет свое расположение (то, что нормально, т. е. находится в сфере человеческого во время ритуала или праздника, является не-нормальным вне времени ритуала или праздника).

Соотнесение интегральной характеристики объектов с устройством вселенной в целом дает нам основания именовать ее космологической. Повторим, что она указывает, к какой из двух сфер мироздания принадлежит ее носитель в настоящее время. Космологическая характеристика задает правила обращения с объектом для человека, предупреждает, что от объекта следует ждать в будущем. Соответственно именно эта характе-

ристика может считаться для представителя традиционной культуры ключевой, главнейшей во всяком объекте или явлении. То, что она изменяется во времени позволяет нам использовать в отношении текущего космологического состояния объекта понятие «космологический статус». В рамках всякой традиционной культуры космологический статус объекта и его космологическая характеристика являются предметами самого пристального внимания, поскольку именно они определяют магическое воздействие объекта, его возможное магико-ритуальное использование и, в конечном счете, возможную пользу или ущерб от него.

В рамках данной работы мы хотим рассмотреть как применялись эти представления в отношении самого человека, который, точно так же, как и все прочие объекты во Вселенной, обладает некоторой космологической характеристикой и имеет свой космологический статус. Поскольку – как мы уже говорили выше – в рамках традиционного мировоззрения все характеристики объекта самым тесным образом связаны друг с другом, то всякое количественное или качественное изменение одной из них вызывает изменения и всех остальных. Это, в свою очередь, влияет и на их текущую результирующую характеристику– космологический статус, что, в свою очередь, оказывает обратное влияние на образующие его «отдельные» характеристики. Безусловно, далеко не всякая перемена приводит к космологического статуса изменению. Как у принадлежности к области человеческого, так и у принадлежности к сфере нечеловеческого имеется некоторый «диапазон колебаний» и только выход за пределы допустимых отклонений приведет к смене космологического статуса.

Механизм оборотничества, как смена облика живым существом, полностью является проявлением двухсторонней взаимосвязи между характеристиками и космологическим статусом. Превращение происходит следующим образом. Качественные изменения одной характеристики, вызвавшие цепочку последовательных изменений в других характеристиках и закономерно приведшие к смене космологического статуса, представляют собой, по сути, описание смены облика оборотнем (речь идет, напомним, о ненамеренном оборотничестве). Ведь человеческая внешность – точно такая же характеристика человека, как и его одежда, место жительства, состав и способ питания, поведение, методы коммуникации. Изменив одну характеристику мы, как следствие, получим изменение во всех остальных характеристиках. То есть отказавшись, к примеру, от свойственного человеку способа питания, человек, в конечном итоге, может потерять и человеческий облик. При этом абсолютно логичным выглядит и то, что конечной формой оборачивания становится именно волк – животное, являющееся символом нечеловеческого [3, с. 294].

В оборотнических текстах, изменения, которые в конечном итоге инициируют превращение, касаются в первую очередь сферы действий, поступков. Это поведение таково, что его можно охарактеризовать как несвойственное человеку, ненормальное, т. е. нечеловеческое. Это может быть воровство [5, с. 95–96], или неуместное веселье сыновей во время похорон отца [5, с. 98]. Особенно показательно, что в первом случае человек вначале берет не принадлежащее ему яблоко, но это не вызывает никаких изменений – диапазон «человеческого» в поступках достаточно широк. Превращение происходит лишь тогда, когда действие выходит за пределы этого диапазона – в упомянутом тексте это кража снопа соломы [5, с. 95]. Во втором случае совершение нечеловеческого поступка – танцы на похоронах – лишь задает основу для превращения; само оно осуществляется после неосознанного колдовства – материнского проклятия, посредством которого сыновьям и придается облик волков.

Изменения в поведении – отход от норм человеческого и приход к нечеловеческому – приводят к изменениям облика, смене тела человека на тело волка, поскольку все характеристики едины, как един космологический статус объекта и его смена закономерно приводит к «подстройке» под его новое состояние составляющих его характеристик и в первую очередь – вида. Однако обратим внимание на то, что превращение касается лишь внешнего обличья – будучи волком снаружи, внутри оборотень остается человеком. Это выражается, в частности, в неприятии сырого мяса: превращенный человек пользуется забытым костром, чтобы поджарить его [5, с. 96]; отказе от мяса вообще [6, с. 254]; отказе от мяса нечистых или умерших животных[4, с. 68]. Братья, превращенные в волков материнским проклятием, временно возвращают себе человеческий облик, скинув волчьи шкуры [5, с. 98]. Об этом же свидетельствуют многочисленные записи о убитых волках, под шкурами которых находят людей в свадебных костюмах [6, с. 257], после того как свадебный поезд подвергся превращению. Все это означает, что ненамеренные оборотни изменили (сами или вследствие внешнего воздействия) всего одну характеристику, следствием чего стала смена облика. Однако остальные характеристики остались человеческими, и даже утраченный внешний вид можно вернуть. Например возвращение человеческого облика может быть инициировано через одевание человеческой одежды [5, с. 96]. То есть в данном случае оборотень получает одну из человеческих характеристик – ношение одежды. И это вызывает цепную реакцию возвращения прочих человеческих характеристик, включая и внешний облик. Другие тексты показывают нам, что ситуацию можно и усугубить. Стоит оборотню отведать нечеловеческой пищи – сырого или, в особенности, человечьего мяса[1, с. 237–238], как он навсегда лишиться возможности вернуться в обличье человека, его космологический статус окажется зафиксированным в области нечеловеческого.

Возникает вопрос: почему, если все характеристики связаны, изменениям подвергается именно внешность? То, что оборотень становится зверем лишь снаружи, сохраняя принадлежность к области человеческого внутри себя, объясняется исходя из тех же космологических представлений. Согласно им, интенсивность «культуры» (равно как и «дикости») уменьшается от центра к периферии всякого локуса. Это означает, что, к примеру, в рамках города его центр будет считаться более «человеческим» местом чем окраина. Тот же подход действует и в отношении тела человека (или не-человека). Его периферия – конечности, кожа – находится в максимальной близости от сферы нечеловеческого и подвержена ее наиболее сильному влиянию. Именно поэтому внешность человека и изменяется, стоит лишь совершить «нечеловеческий» поступок. Можно сказать, что граница

человеческого в рамках самого человека смещается, и обличье зверя оттесняет обличье человека внутрь, где последнее и остается. Именно это позволяет проклятым братьям снимать шкуры и временно возвращать человеческий вид, хотя их принадлежность к сфере нечеловеческого налагает свою печать в виде волчьего хвоста [5, с. 98]. Примечательно, что в одном из текстов обретение прежнего вида происходит через разрушение волчьей шкуры [5, с. 103], и при этом способе возвращенный внешний облик человека оказывается ущербным – «повражон видом и усим» [там же]. Если в том случае, когда человек возвращает свой прежний вид через возвращение границы человеческого в прежнее положение (надел человеческую одежду), то во случае разрушения волчьей шкуры происходит всего лишь устранение наросшей сверху оболочки нечеловеческого / звериного, тогда как сама человечность возвращена не была. Именно в этом и заключается причина некорректного ревоплощения – человеку не возвращается нормальный, т. е. свойственный людям облик и человек выглядит «повражоным». В этом же контексте получает свое объяснение и верование, будто дети, рожденные волколаками в момент их пребывания в волчьем обличье, никогда не смогут стать «людьми» полностью и даже после возвращения человеческого вида все равно не смогут удержать на себе крещение, выступающее как наиболее значимый маркер принадлежности к сфере культуры, и будут «жидами» или «мордвой» [4, с. 70].

Итак феномен ненамеренного оборотничества можно рассматривать как проявление традиционных космологических представлений, подразделяющих Космос на «человеческую» и «нечеловеческую» сферы. В связи с этим каждый объект имеет космологическую характеристику, указывающую, к какой из этих сфер он в настоящее время принадлежит. Эта характеристика является интегральной и обобщает множество иных характеристик, описывающих внешний вид, расположение, поведение объекта и пр. В силу существующих представлений о единстве всех свойств любого объекта, изменение одного из них влечет за собой изменение и остальных, что описывает ситуацию и при обращении в зверя и при ревоплощении обратно в человека. В первом случае человек совершает какое-то действие, несовместимое с человеческим статусом, тогда как во втором, наоборот, зверь, вольно и невольно, наделяется каким-то сугубо человеческим значением одной из характеристик (человеческая одежда, человеческая пища и т. д.). Изменения в одной из характеристик приводят к смене текущего космологического статуса, что вызывает смену остальных характеристик, включая и облик, который подвергается наибольшим изменениям. Это объясняется тем, что в рамках тела именно обличье – кожа / шкура – является его (тела) периферией, контактирующей с иным миром. Поэтому смена поведения (или иной характеристики) приводит к изменениям внешности, но сохраняет иные характеристики прежними и человек под волчьей шкурой представляется человеком.

ЛИТЕРАТУРА

1. Криничная, Н. А. Русская народная мифологическая проза : Истоки и полисемантизм образов : в 3 т. / Н. А. Криничная. – Петрозаводск, Карельский научный центр РАН, 2000. – Т. 2 : Былички, бывальщины, легенды, поверья о людях, обладающих магическими способностями. – 410 с.
2. Мишин, П. И. Об одном аспекте дохристианских религиозных представлений Витебщины: оборотничество (попытка классификации) / Мишин П. И. // Наука – образованию, производству, экономике. Материалы (63) Региональной научно-практической конференции преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 16–17 марта 2011. / Том 1. – Витебск, 2011. – С. 435–437
3. Мишин, П. И. Представления белорусов о связи волка со сферой «чужого» и их использование в традиционной культуре // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (10–11 лістапада 2011 года, г. Мінск). – Мінск : Право и экономика, 2011. – С. 293–297.
4. Никифоровский, Н. Я. Нечистики : Свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе. / Н. Я. Никифоровский. – Вильна, 1907. – 103 с.
5. Романов, Е. Р. Белорусский сборник. Вып. 1–9 / Е. Р. Романов. – 1886–1912. – Вып. 4. Сказки космогонические и культурные. – Витебск, 1891 г. – 220 с.
6. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. / П. В. Шейн. – СПб., 1887–1902. – Т. 3. – Описание жилища, одежды, пищи, занятий, препровождения времени, игр, верований, обычного права наследства и проч. – СПб, 1902–519 с.

Небаўсенка Г. В.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ГЕНЕЗІС ПАЗААБРАДАВЫХ ЛЮБОЎНЫХ ПЕСЕНЬ

Тэрмін *пазаабрадавыя любоўныя песні*, безумоўна, мае права на існаванне з прычыны адметнасці іх мастацкага дыскурсу, характэрнага для пазаабрадавай лірычнай плыні, з якой выключалася святочна-абрадавая сфера.

Неабходна адзначыць, што любоўная тэма ўласціва не толькі пазаабрадавым песням, але, таксама і абрадавым, дзе яна мае зусім іншы характар, паўстае не ў чыстым выглядзе, а ў сінкрэтычна знітаваным са шлюбнай, як, напрыклад, у купальскай песні:

У полі садочак падмецен,
Зялёнаю ружаю аплецен.
Ніхто ў тым садочку не бываў,
Адзін Іванко ў карты іграў,
Сабе Манечку падмаўляў:
«Ідзі, ідзі, Манечка, са мною,
Будзеш маёй, Манечка, жаною,
А маёй мамачцы – слугою» [5, с. 162].

Гэта наводзіць на думку, што пазаабрадавая лірыка больш позняга паходжання ў параўнанні з абрадавай, а магла ўзнікнуць толькі на тым этапе грамадскага развіцця, калі чалавек адчуваць сябе асобай і выяўляць сваё права, асабістыя інтымныя пачуцці, хоць, зразумела, выяўленне ўнутранага, эмацыянальна-разумовага жыцця адбывалася ў формах, уласцівых калектыўнай народнай творчасці, у адпаведнасці з законамі фальклорнай тыпізацыі і эстэтыкі.

Калі ў 1986 г. Д. С. Ліхачоў у працы аб зараджэнні і развіцці жанру старажытнарускай літаратуры выкарыстаў паняцце «сістэма жанраў», якое фалькларыстамі было уведзена ў свой навуковы ўжытак, з'явіліся новыя накірункі ў развіцці тэорыі фалькларыстыцы, звязаныя з неабходнасцю высвятлення

характару структурных сувязей паміж жанрамі на сінхранічным і дыяхранічным зрэзах. М. І. Краўцоў акрэсліў шэраг сацыяльна-гістарычных і ўнутраных фальклорных фактараў, якія, на яго думку, вызначаюць характар узаемадзеяння жанраў, пазначыў наступныя сувязі паміж жанрамі фальклорных твораў: прамую генетычную, адваротную (новыя жанры ўплываюць на папярэднія), узаемапранікненне або зліццё. З яго лёгкай рукі ў фалькларыстыцы ўсталявалася думка аб генетычнай сувязі пазаабрадавых песень з абрадавымі.

Актуальнасць распрацоўкі сістэмнага падыходу да фальклору падкрэсліваў і І. П. Смірноў у кнізе «Мегагісторыя: Да гістарычнай тыпалогіі і культуры» (2000). Аўтар зрабіў спробу выявіць правілы звязанага пераходу культуры ад яе першасных форм да наступных стадый развіцця. Як слушна заўважыў даследчык, «у песенных тэкстах гісторыя паўстае не як тое, што было ці будзе, але як тое, што ёсць, як прысутнасць» [8, с. 475]. Фактам сярэдневяковай беларускай гісторыі сталі чыста любоўныя песні. Гэты працэс праходзіў сінхронна ва ўсім усходнеславянскім фальклоры.

Душа чалавека з яе пачуццямі, страсцямі, рэфлексіямі – прадукт гісторыі і тэма народнай лірыкі, што і дазваляе нам гаварыць аб гістарычнасці любоўных песень. Трэба толькі мець на ўвазе, што ў абрадавай і пазаабрадавай лірыцы розныя віды сувязі з гісторыяй. Калі б яны былі аднолькавымі, то не існавала б розных плыняў лірыкі. З’яўленне новай – адказ фальклору на гістарычныя змены [1, с. 106].

Б. М. Пуцілаў прапанаваў трансфармацыйны шлях развіцця фальклору, калі ёсць прынцыповая магчымасць рэканструкцыі той структуры, што дала жыццё новаму жанру і была паглынута ім, і нетрансфармацыйны спосабы ўтварэння жанраў [7, с. 184–185]. У выпадку з любоўнымі песнямі немагчыма рэканструяваць іх зыходную (абрадавую) структуру, бо папярэдняй тэмай, як ужо было пазначана, з’яўлялася любоўна-шлюбная, калі гутарка ішла пра людзей, любоўная тэма мела дачыненне выключна да міфалагічных пар тыпу Купалкі і Купаліша або іх субстантаў – Івана і Мар’і, дзе яна адцянялася эратычнай. Можна меркаваць, што пры стварэнні пазаабрадавых песень маглі быць выкарастаны толькі пэўныя мастацкія элементы папярэдняй традыцыі. Пры пераходзе ў новую сістэму яны падпарадкоўваліся гэтай сістэме, – захоўваючы форму, мянялі функцыю.

Працэс рэдукцыі абраднасці да звычаю, калі пры захаванні формы абрадаў пачынае звужацца, пераасэнсоўвацца, а потым зусім не ўсведамляцца яе рытуальны змест, пераводзіць эстэтычную традыцыю ў стан экстэнсіўнага існавання. Яна пачынае суіснаваць з новай эстэтыкай як класічны ўзор мастацкасці, не ўплываючы на трансгрэсіўны пераход ад замацаваных у абрадавых песнях сэнсаўтваральных матрыц да прынцыпова новых, дэтэрмінаваных не мастацкай сістэмай абрадавай лірыкі, а пазатэкставымі рэаліямі, што знайшлі адбітак у фальклорнай свядомасці на новым гістарычным этапе яе існаваня, які характарызуецца напачатку пэўнымі зрухамі, а потым і скачком праз немагчымае. Нелінейны характар пераходу ад абрадавай паэзіі да пазаабрадавай відавочны: гэта эстэтычная рэвалюцыя, не абнаўленне старога, не эвалюцыя, а выбух. Абрадавая паэзія не мела ў сабе іманентных рухавікоў, унутраных рэсурсаў, якія б забяспечвалі яе трансфармацыю ў новую мастацкую сістэму, бо яе зместам і формай была абраднасць, толькі яна і нічога больш [1, с. 107].

Безумоўна, абрадавыя і пазаабрадавыя песні любоўнай тэматыкі – розныя плыні народнай лірыкі. Любоўная паэзія сцвярджала індывідуальнасць у яе шматлікіх праявах. Розныя актантавыя мадэлі, што палягаюць у аснове лірыкі, абумоўліваючы розную функцыю нават агульных актараў. Напрыклад, у каляндарна-абрадавых песнях актуальным з’яўляецца звяно *дзяўчына – сваты*, у вясельных – *дзяўчына – сваты – жаніх*, а ў любоўных – *дзяўчына – каханы (некаханы)*.

Ідэальны свет абрадавай паэзіі апелюе да прэцэдэнтных рытуальна-міфалагічных феноменаў, а альтэрнатыўны яму ў любоўных песнях – да тыповых жыццёвых сітуацый і стасункаў персанажаў (актараў). Выразна адрозніваецца і кагнітыўная база абрадавай і пазаабрадавай любоўнай лірыкі, таму гістарычныя адносіны паміж імі варта разглядаць у плане сацыяльна-храналагічнай паслядоўнасці. Некарэктна сцвярджаць, што любоўная песня развівалася з песні абрадавай. Агульнасць прыёмаў з’яўляецца сведчаннем таго, што абрадавыя песні ў пэўнай ступені паслужылі арсеналам мастацкіх сродкаў і прыёмаў для любоўнай лірыкі, якая, выкарыстоўваючы іх форму, выпрацавала новыя правілы арганізацыі тэкстаў.

Тая міфарытуальная глеба, на якой трымалася і развівалася абрадавая лірыка, ні ў якім разе не магла стаць глебай любоўнай лірыкі. Каб з’явілася пазаабрадавая лірыка, павінна была сфарміравацца новая кагнітыўная база, а пад уплывам новых сацыяльна-псіхалагічных установак і аксіялагічных фактараў здзейсніцца рух у калектыўнай фальклорнай свядомасці ад экстравертнага светабачання, калі мастацкі інтарэс замыкаўся ў сферы знешнягада інтравертнага [1, с. 108].

Паўстае заканамернае пытанне наконт часу ўзнікнення любоўных песень, вядомых па пісьмовых помніках XVIIст., ад якога дайшлі рукапісныя зборнікі народных і прафесійныхлюбоўных песень. Шмат цікавых знаходак зрабіў у архівах Адам Мальдзіс [4, с. 305, 345 і наст.], якія пацвярджаюць нашу думку аб нейкім выбуховым з’яўленні любоўных песень у беларускім вяскова-гарадскім асяродку XVI–XVII стст.

У XVII ст.назіраецца знамянальны зрух у грамадскай і мастацкай свядомасці. На думку вучоных, менавіта на яго прыпадае пераход ад старажытнай літаратуры да літаратуры новага часу ці, як падкрэсліў Д. С. Ліхачоў, пераход ад гістарычнага імені літаратурнага героя да выдуманага: «Безыменнасць героя ўжо сама па сабе азначала, што адбылося адкрыццё новых, зусім іншых, чым раней, шляхоў мастацкага абагульнення» [2, с. 116]. У фальклоры канчаткова завяршаецца скачок ад абрадавай мастацкай сістэмы да якасна іншай, калі пры выкарыстанні вядомых вобразаў і прыёмаў істотна змяняюцца іх функцыі і семантыка: цяпер галоўнае – выяўленне ўнутранага свету людзей і іх перажыванняў, звязаных з асабістымі праблемамі. У любоўных песнях псіхалагізм набывае статус сапраўднасці. Зазнае семантычную інверсію вобразны паралелізм: першая частка паралелі становіцца сімвалічным выражэннем другой – галоўнай.

Цікавы паралелізм праблематыкі літаратурных твораў бытавой тэматыкі і бытавой пазаабрадавай лірыкі.

У іх сугучна назіраецца «канфлікт асобы з асяроддзем, скаргі гэтай асобы на сваю долю, выклік грамадскім парадкам, часам – няўпэўненасць у сабе, упрошванне, пярэпалах, страх перад светам, адчуванне асабістай безабароннасці, вера ў наканаванне, лёс, тэма смерці, самазабойства і першыя спробы супрацьстаяць свайму лёсу, выправіць несправядлівасць» [2, с. 142]. Д. С. Ліхачоў акрэсліў адметныя рысы народнай пазаабрадавай лірыкі з яе цалкам адрозным ад абрадавых песень стылем увасаблення чалавека ў свеце, адмысловым лірызмам, якога не можа быць у абрадавай лірыцы.

Усе фармальныя элементы, запазычаныя з цалкам закончанай і ўстойлівай мастацкай сістэмы абрадавай лірыкі, праламляюцца ў пазаабрадавай скрозь прызму новага бачання свету і чалавека. Тэксты пазаабрадавых песень пра каханне з'яўляюцца носьбітам прынцыпова новай інфармацыі, узнаўляюць рэальныя бытавыя сувязі людзей па лініі любоўных стасункаў, сфакусіраваных ва ўнутраным свеце асобы. Пачуцці і перажыванні асобы перадаюцца пры дапамозе стэрэатыпных формул і выразаў, якія адсылаюць да вобразных і семантычных кодаў новай паэтычнай сістэмы.

Свабоднае, арганізаванае па новых мастацкіх законах выяўленне думак і пачуццяў персанажаў любоўных песень, разнастайнасць іх жыццёвых пазіцый не толькі спрыяла разняволенню індывідуальнай свядомасці рэцыпіентаў, але давала сацыяльнай асобе новыя маральныя арыенціры, бо гэтыя творы ўспрымаліся за праўду жыцця і гэтай мастацкай праўдай вымяраліся і апраўдваліся ўласныя думкі, пачуцці, памкненні, памылкі, учынкі. Можна нават гаварыць пра функцыянальнае падабенства любоўных песень і прыказак: яны «прыкладаліся» да пэўнай жыццёвай сітуацыі і служылі апраўданнем / выкрываннем пазіцыі яе ўдзельнікаў [1, с. 113].

Любоўная песня актуалізавала далучэнне псіхалагічнага стану персанажа да выканаўца, у той час як пры выкананні абрадавай, наадварот, адбывалася сумяшчэнне адрасатаў з канцэптуальнай сутнасцю прадстаўленых мастацкіх вобразаў. Адрасатам абрадавых песень падносіліся іх абагуленыя ідэалізаваныя або гратэскныя партрэты, у якіх яны павіны былі бачыць саміх сябе. Кампазіцыйнае спалучэнне вобразаў, падзей і пачуццяў песень пра каханне скіроўваецца на стварэнне драматычных эфектаў, якія абапіраюцца на рэальныя, а не кананізаваныя жанрамі абрадавай лірыкі паводзіны і пачуцці чалавека.

Параўнанне зачынаў абрадавых песень любоўна-шлюбнай тэатыкі і пазаабрадавых любоўных песень паказвае іх фармальна-змястоўнае і функцыянальнае адрозненне. Возьмем, напрыклад, творы маналагічнай формы. Калі гэта абрадавая песня, то перад намі калектыўны маналог любоўна-шлюбнага характару ад імя суб'екта выказвання, суадноснага з кожнай удзельніцай абраду, як, напрыклад, у купальскай песні з зачынам «На святую купалачку выйду я на вулачку» [3, с. 152], дзе акцэнтуецца час абрадавага дзеяння. Пазаабрадавыя любоўныя песні даюць прыклад *адасобленага* (рус. *уединенного*) маналога. Ён адбываецца сам-насам, у псіхалагічнай адзіноце як акт унутранага маўлення, або, як казаў Ю. М. Лотман, аўтакамунікацыі. Калі, напрыклад, дзяўчына спявае «Вой, я хаджу, пахаджаю // Па чыстаму полю» [6, № 418] або «Выйду на гару, гляну на мора, // Буду казаці, што мне за гора» [6, № 448], то гэта цалкам адрозная ад купальскай песні сітуацыя. Зачын купальскай песні адпавядае абрадавай рэальнасці, а ў любоўных песнях ён умоўны, як умоўнай з'яўляецца ўся сюжэтная сітуацыя.

Параўнанне зачынаў купальскіх і любоўных песень з аднолькавымі апорнымі вобразамі (каліна-маліна, косю, зязюля, лужок, лён, ружа, бяроза і г. д.) сведчыць аб іх прынцыповай семантычнай розніцы, што таксама наводзіць на думку аб генетычнай адасобленасці любоўных песень ад абрадавых любоўна-шлюбнай тэматыкі.

ЛІТАРАТУРА

1. Кавалёва, Р. М. Фальклarыстычны калейдаскоп : зб. арт. / Р. М. Кавалёва. – Мінск : Бестпрынт, 2009. – 266 с.
2. Лихачев, Д. С. Избранные работы: в 3 т./ Д. С. Лихачев. – Л. : Худ. литература, 1987. – Т. 3. – 656 с.
3. Лірычныя песні :[зб.] / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіч. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1976. – 464 с.
4. Мальдзіс, А. Выбранае / Адам Мальдзіс; уклад. В. Грышкевіч. – Мінск : Кнігазбор, 2007. – 472 с.
5. Песні народных свят і абрадаў : [зб.]/ уклад. і рэд. Н. С. Гілевіч. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1974. – 461 с.
6. Песні пра каханне / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; [склад. І. К. Цішчанкі; рэд. тома А. С. Фядосік, Г. І. Цітовіч]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – 616 с.
7. Путилов, Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б. Н. Путилов. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1976. – 244 с.
8. Смирнов, И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры / Игорь Смирнов. – М. : Аграф, 2000. – 542 с.

Олейник Н. П.

(Рэспублика Украина, г. Харьков)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЗИМНИХ КАЛЕНДАРНЫХ ОБРЯДОВ ЭТНИЧЕСКИХ УКРАИНЦЕВ СЛОБОЖАНЩИНЫ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЯХ 2-Я ПОЛОВИНА XX – НАЧАЛО XXI В.

Изучению зимних календарных обрядов украинцев в XIX–XX веках свои исследования посвятили П. Чубинский, К. Сосенко, С. Кылымнык, Ф. Вовк, В. Скуративськый, Н. Маркевич, П. Иванов, В. Иванов, А. Потебня, А. Мелетинский, В. Пассек, Н. Толстой, С. Толстая, Л. Виноградова и др. Современное состояние зимней календарной обрядности Слобожанщины работы освещали А. Курочкин, М. Красиков, Н. Олейник, В. Осадчая, М. Семёнова и др.

Все праздники годового круга можно условно разделить на две группы, исходя из его насыщенности ритуальными и обрядовыми действиями, а также количеством участников обряда на более или менее развёрнутые. В украинской традиции такие праздники получили название «больших и малых праздников». Если обычай могут исполнить один-два человека, то обряд предпола-

гает коллективное участие. К более развёрнутым относятся Рождественские святки и Купала, которые отмечаются в период летнего и зимнего солнцестояний. В рамках этих празднований происходили крупные обрядовые действа. К менее насыщенным относятся более мелкие праздники, в которых происходили незначительные действа. К большим праздникам зимнего цикла относятся Рождество, Новый год, Крещенье, к малым праздникам относятся Катерины, Андрея, Николая, Спиридона.

В этой статье мы рассмотрим суть зимней календарной обрядности на территории Слобожанщины в период XIX – первой половины XX веках и её трансформацию конца XX – начала XXI века.

Ещё в конце XIX века исследователи отмечали существенные изменения в семейной и календарной обрядности, которые в силу тех или иных факторов приходят в упадок.

Большой ущерб, застой и уничтожение традиционной культуры принесли годы советской власти, когда люди не могли отмечать привычные им праздники, сложившиеся на протяжении многих веков и празднуемые в каждой семье или отмечаемые всей сельской общиной, потому что нужно было идти на работу. Не малая роль в этом приходится и на годы Великой Отечественной войны. В одной из экспедиций в с. Уплатном Близнюковского района респондент вспоминает, как праздновали Новый год после войны «*Пам'ятаю, мені доручили з району скласти на Новий рік колядки для відомих людей праці, я склала двадцять цих щедрівок, колядок. Святкували під Новий рік, але по-новому. Їздили по селу, ми запрягали коней, уквітчали їх, узяли бубон, баян. Оділи шуби, великі українські платки. Їхали саньми… Приїжджали кіньми, заходили в кожен двір до вшанованих людей, що передовики були. Співали: Щедрий вечір, добрий вечір, Добрим людям на здоров'я*» [1, с. 53].

Для сравнения, в традиции полагалось заходить с колядками или щедривками в каждый дом, не пропуская одиноких людей, бедные семьи.

В традиционной культуре повсеместно на Рождество, которое называли «*голодна кутя*» или «*святвечір*» готовили двенадцать постных блюд. Главными была кутья и узвар, которые торжественно ставили на святое место в доме – «*покуть*» на самодельно изготовленное как бы «гнездо» из сена. Весь день ничего не ели до появления первой звезды на небе. Вечером, прежде чем приступить к трапезе, хозяин дома насыпал в миску немного кутьи и звал Мороза на ужин. При этом он мог сидеть за столом, подойти к окну или выйти на улицу. В некоторых семьях звать на ужин Мороза выходили все члены семьи за калитку на улицу. Кутью ставили на «*призьбі*» (на завалинке), веря в то, что Мороз будет идти, увидит угощение, покушает и ничего не поморозит в хозяйстве [2, с. 52].

Перед семейной трапезой отдельно в миску насыпали кутью, клали ложку, как поминание для умерших родственников. «*Вважалося, що померлі родичі прийдуть вечеряти*» [2, с. 52]. Также отсыпали немного обрядовой каши, а утром кормили ею кур, чтобы лучше несли яйца.

После ужина на столе оставляли миску с кутьёй для судьбы «*доля вночі прийде вечеряти*». При этом посуда после ужина оставалась на столе не мытая, а все ложки раскладывали вокруг миски с обрядовой едой.

В современном селе также стараются на Рождество приготовить двенадцать блюд. Зачастую на столе присутствуют и мясные блюда, оливье, различные деликатесы. Обычай оставлять кутью на столе на ночь соблюдается в тех семьях, где есть бабушки, которые помнят эти обычаи с детства и продолжают эту традицию. Дети и молодёжь, взрослые ходят колядовать, но только заходят не во все дома, а к знакомым или по предварительному приглашению самих хозяев. Если ходят участники фольклорных коллективов, то также по приглашению и не в каждый дом, что в свою очередь нарушает традицию не пропускать ни одного дома, даже самых бедных хозяев. Как правило, поётся одна колядка или две, хотя по традиции пели колядки всем присутствующим в доме персонально. Прославляли хозяина, хозяйку, если были взрослая девушка на выданье, ей пели колядку на счастливое замужество, юноше, если он собирался в поход, пели песню соответственного содержания. Отдельные колядки посвящены были и детям.

Колядовать ходили со звездой (она имела шесть или восемь лучей), со временем (в советское время) звезду стали делать пятилучевую. В селах Богодуховского района Харьковской области вместо звезды на палку цепляли изображение колеса и рисовали на нём солнце. Респонденты объясняют это так, что колядующие «*як би світла бажали і несли в хату*» [2, с. 59]. Следует отметить, что в некоторых селах Богодуховского района также ходили колядовать со звездой, хотя само сооружение звезду не напоминало. Основой служило сито, в средину которого могли поставить икону, свечу, а снаружи к ситу крепили разноцветные полоски жатой бумаги, хотя явных лучей не было, но это тоже называли звездой. Возможно, в давние времена в этих селах носили изображение солнца, а со временем произошла трансформация, и рождественский атрибут стали называть звездой. Ведь еще сохранились в памяти носителей традиции колядки с такими текстами:

Пане господарю, вставай з постелі,
Бо прийдуть до тебе три гостоньки,
Що перший же гість ясне сонечко,
А другий же гість ясний місячик,
А третій же гість дрібен дощичок [1, с. 53].

В конце XIX века исследователь Петр Иванов записывал в Купянском уезде Харьковской губернии хождение с вертепом [5, с. 37]. Мы в экспедициях также фиксировали сведения о вертепе. Первоначально это был ящик с куклами-исполнителями, где разыгрывались сценки на христианские сюжеты. Со временем куклы были заменены на живых исполнителей, которые рядились в того или иного персонажа. Мы не можем сказать, что вертепное действо было широко распространено на всей территории Слобожанщины, как колядование или щедрование. Сейчас же вертепные действа разыгрывают студенты Харьковского национального университета искусств и Харьковской государственной академии культуры с элементами современной театрализации. С вертепным действом они ходят по улицам города. Поддерживая эту традицию ежегодно во Львове проводится фестиваль вертепных представлений.

Под Новый год, с утра дети, днем и вечером молодёжь и люди разных возрастов ходили щедровать. По

традиции щедривки пели только женщины, но в середине XX века щедровать ходили и мужчины. «*Уряжаються хлопці в основному. Із звіздою ходе один, другий козлом рядиться, третій ще чим-небудь, і сніп носять, житницю носять і входять у хату. Тоді ходили в хату до каждого. Не вибирали, а до каждого заходили і щедрували*» [1, с. 36].

В с. Вильшана Дворичанского района на Меланью водили «козу», роль козы исполнял парень или девушка. Козу одевали в тулуп мехом наружу, рога скручивали из бумаги [3, с. 9].

Третьим большим и заключительным праздником Рождественских святок считался праздник Водосвяття (Крещение). На речке вырубали крест изо льда, ставили его, обливали квасом, приготовленным из сока столовой свеклы.

«*Коли батюшка посвятить воду, то вмивалися всі з ополонки і витиралися червоною тканиною, шоб бути красивими*» [4, с. 6]. А чтобы лошади были быстрые, освящённую воду лили им на копыта.

Каждый хозяин спешил домой с освящённой водой, чтобы окропить ею всё хозяйство, дом и в доме. Это действо нужно было выполнять со специально испечённым пирогом, который, как правило, носил за отцом ребёнок, выполняя важное действие для всей семьи.

Под вечер выгоняли кутью из святого угла. При этом выходили на улицу, стучали *макогоном* (деревянным пестом) по «*святому вуглі і казали: Геть, кутя, із покутя, а узвар – на базар*» [2. с. 83].

Во многих селах, начиная от Рождества до Крещения мужская часть населения мерялась силой, то есть проводились кулачные бои между сёлами. Сначала свою силу показывали мальчишки, затем их место занимали юноши и подводило итоги старшее поколение. Бои происходили на открытом месте между населенными пунктами. При этом женская часть населения были зрителями. В боях были определённые правила, которые никто не смел нарушать, а именно: если человек упал, его не били, по распространенному правилу «Лежачего не бьют»; драка была до первой крови, если кровь показалась, «бойца» не трогали. В финале бои заканчивались выставлением «могорыча» той стороной, которая проиграла и все вместе пили «*мировую*».

Что касается малых праздников: Катерины, Андрея, Святого Николая, Спиридона, их отмечали не так пышно. На Катерину или Спиридона в каждой семье ставили веточки из вишни на всех членов семьи, намечая каждому ленточкой или длиной ветки (чем старше по возрасту, тем веточка длиннее). Если вишня расцветёт к Рождеству – хороший знак, а если нет – плохо. А ещё хозяйки гадали на погоду, разрезав напополам 6 луковиц, каждая половинка соответствовала месяцу года, а утром смотрели, какая половинка будет влажной, соответственно и месяц будет дождевым. В конце XX века веточки в воду почти уже никто не ставит, а вот на лук сельские хозяйки иногда гадают.

На Андрея девушки гадали о будущем замужестве. В доме на посиделках они пекли небольшие булочки, которые назывались «балабушки», воду для теста нужно было всем девушкам принести во рту. Когда балабушки были готовы, каждая намечала свою и выкладывали в ряд на скамейке. В дом заводили голодного пса, чью первую съест, та первой должна и замуж выйти. А ещё девушки вечером в снег сеяли конопли и падали на них спиной. Утром выходили и смотрели, если снег так остался не тронутый – счастливая будет в замужестве, а если собака или кот ходили – не хорошо. Естественно сегодня девушки так уже не гадают.

Массовые гадания девушек приходились в ночь под Новый год. Традиционные гадания: 1) считали определённое число кольев в плетне, а потом смотрели какой кол: в коре – богатый жених будет, с сучком – старый и т. д.; 2) брали охапку дров, заносили в дом и считали, если чётное число поленьев, девушка выйдет замуж в этом году, а не чётное – нет; 3) заносили петуха в дом и смотрели, что он будет делать: пить воду – муж будет пьяницей, клевать зерно – муж будет тружеником, смотреться в зеркало – муж будет гулящим; 4) шли под окна соседнего дома, где есть малые дети и слушали, что скажет хозяйка – «иди» или «сядь», соответственно выйдет ли девушка в этом году замуж; 5) с кутьёй выходили на улицу слушать, в какой стороне собака залает, туда и замуж пойдёт и т. д.

Современные девушки, как и в старину, гадают о своём будущем замужестве, семейном положении, хотя гадания изменились. Уже никто не считает колья в плетени, практически никто в дом не заносит петуха, который нашим бабушкам был большим помощником. Сейчас девушки на ночь пьют солёную воду, дабы приснился парень, который подаст ей воды напиться. Также девушки делают «мостик» из спичек в тарелке с водой, какой юноша переведёт через мостик; комкают и жгут бумагу на тарелке, а потом смотрят на стене тень от сгоревшей бумаги и т. д.

Как отмечает в своей монографии украинский исследователь Марина Гримич, «соблюдение старых обычаев и обрядов было простым – это был закон, который даже не обсуждался и не оценивался с очки зрения правильности или неправильности. Так было с деда-прадеда, соответственно, так должно быть и дальше» [6, с. 133]. Ведь все магические обряды и обычаи исполнялись с целью привлечь благополучие семьи.

В связи с коллективизацией и индустриализацией всей страны и сельского хозяйства в частности, разрушается веками сложенная традиционная культура в целом. Появляются новые персонажи, например, Старый и Новый год. Старый год передает маленькому мальчику (Новому году) эстафету. Традиционные тексты колядок и щедривок переделываются (по указанию сверху) на новый лад, в котором прославляются передовики сельского хозяйства, изменяется атрибутика (появляется пятиконечная звезда). Приведем пример щедривки, которую представил А. Курочкин в монографии «Новорічні свята українців: традиції і сучасність».

Нова радість стала,
Радість небувала –
Зірка п’ятикутна
Всім нам засіяла.
Радуйся…
Ой радуйся, земле,
Радуйся.

Руські й українці,
Грузини й таджики, –
Усі ми зібрались
У сім’ї великій.
Радуйся.
Ой радуйся, земле,
Радуйся [7, с. 172].

На основе изложенного материала можно сделать вывод, что праздничная культура зимнего цикла календарной обрядности в XX – начале XXI века существенно трансформировалась, видоизменилась. На наш взгляд,

трансформация осуществляется тогда, когда древний обряд переходит из понятия сакрального, священного в понятие профанного, то есть, наполняется содержанием, не приемлемым для его коренного первичного значения, что существенно отразилось и на форме обрядового действа, исказило его временно-пространственную характеристику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Обряди та звичаї фольклорних осередків межиріччя Орелі та Сіверського Дінця. Матеріали фольклорно-етнографічної експедиції селами Близнюківського та Барвінківського районів Харківської області. Упор. В. М. Осадча, Харків, 2007. – 163 с.

2. Муравський шлях – 97. Матеріали фольклорно-етнографічної експедиції / упор. : М. М. Красиков, В. М. Осадча, Н. П. Олійник, М. О. Семенова. – Харків, 1998. – 360 с.

3. Традиційна народна культура Дворічанського району Харківської області / Упор. М. О. Семенова. – Харків: «Регіон-інформ», 2001. – 159 с.

4. Муравським шляхом. Частина 1. Етнографічний опис та фольклорні матеріали селища Лиман Зміївського району Харківської області / упор., М. Красиков, Н. Олійник, В. Осадча, М. Семенова. – Харків, 1996. – 62 с.

5. Иванов, П. В. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии. – Харків : «Майдан», 2007. – 216 с.

6. Гримич М. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців (Когнітивна антропологія). – Київ, 2000. – 379 с.

7. Курочкін, О. В. Новорічні свята українців: традиції і сучасність – Київ : «Наукова думка», 1978. – 189 с.

Осадчая В. Н.

(Республика Украина, г. Харьков)

ОБРЯДОВЫЙ КОНТЕКСТ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В ТРАДИЦИИ ПОЗДНЕГО КОМПАКТНОГО ЗАСЕЛЕНИЯ

Современные ученые указывают на такие имманентные свойства народной культуры устной традиции, в том числе и народнопесенной, как фактор неравномерности развития, наличие контактных зон межэтнических, междиалектных, а также стилевых взаимодействий при исполнении песен разных эпох и жанров в этнической памяти самого носителя традиции.

А. Неклюдов разделяет при раскрытии понятия «фольклорная традиция» «…по крайней мере четыре аспекта: "субстанциальный", "структурный", "технологический", "прагматический". Первый определяется содержательными характеристиками (картина мира, концепты, символы, образы), второй – морфологической организацией составляющих ее текстов, третий – способом их коммуникации (хранение, передача и воспроизводство сообщений), четвертый – спецификой их функционирования.» [3]

Специфически взаимодействуют при этом время и пространство в фольклоре. С. И. Грица предлагает понятие время-пространство, констатируя, что «…время отображает не только последовательность действий, но и их содержание, наполненность, структуру…Понятие времени-пространства неотъемлемо от механизма коммуникации, диалога человека с человеком, народа с народом. Пространство, среда, представляет собой экосферу традиционной культуры. Стадиальная диахрония определяется через пространственное движение, главное качество среды – открытость, нелинейность, новые структуры связаны в нем с эффектом локализации» [1, с. 7]

Пограничье как этнокультурный комплекс представляет особый интерес для этномузыковедческого рассмотрения, так как аккумулирует в себе многие процессы современного бытования фольклора. В том числе это проблематика пограничья как контактной зоны, культурное пограничье между устной и письменной традициями как свойство современной культурной ситуации.

Традиции позднего компактного заселения имеют как общие черты с автохтонными, в том числе полипластовость в результате полистадиальности складывания, так и отличные от них черты – формирование внутри локальной фольклорной традиции малых локусов – «фольклорных осередков». Характеристика новопоселянского типа традиций, таких как слобожанская, в сравнении со старожильческим или маргинальным типами фольклорной традиции – интегрирование нового качества фольклорной традиции из предыдущих, близких по этническому составу, диалекту. Социальные и исторические условия формирования новопоселянской традиции, прежде всего характер заселения, имеют решающее значение для характеристики обрядового контекста бытования фольклорного произведения. Мобильные составляющие элементов обрядово-ритуального действа при этом доминируют над стабильными, жанровую систему в равной степени изменяют как количественные, так и качественные характеристики соотношения песенных образцов.

Переходя к рассмотрению обрядовых жанров и характера их бытования целесообразно охарактеризовать новопоселянскую традицию Слобожанщины как типичную традицию позднего компактного заселения, а также самобытный **этноконтактный** регион с особенностями истории формирования и междиалектных, межэтнических взаимодействий в сфере обрядовой культуры. Она обладает специфическими качествами **интегрирования** музыкального материала, акцента на степной климатической доминанте в формировании и развитии регионального певческого стиля. Диффузные явления и взаимовлияния **русской и украинской** песенных традиций встречаются на востоке Украины в виде перекрещивания, а также **параллельного бытования** отдельных сюжетов в украинских и русских поселениях. Подобными качествами обладают традиции территорий Надднипрянщины, Степной Украины.

В контексте постановки проблемы изменчивости песенного материала в зависимости от вариативности самого обрядового контекста уместно, на наш взгляд, привести ряд примеров и обобщить их материал на уровне тенденций или уже доминирующих в фольклорной традиции явлений.

1. Наблюдается прямая зависимость сужения бытования сюжетов и мелотипов, связанных с вегетативным периодом годового земледельческого цикла (круга), и относительная сохранность песенного объема колядок,

щедровок и посеваний (песен с превалированием праздничнопоздравительного содержания), а также отдельных образцов «йорданских» песен от регулярности исполнения обрядов в живой традиции. Так, в сборниках 19 ст. количество сюжетов и вариантов одного сюжета весенних игровых песен и обрядовых танков в 3 раза превышает записи 60-х годов 20 ст. (зафиксированных в сборниках В. Дубравина, А. Стеблянко). Можно очертить определенный «порог» протяженности сохранения в памяти весенне-летних песен в украинской традиции – три поколения. В белорусской традиции подобные исследования провела З. Я. Можейко. Характеризуя музыкальный быт полесского села Тонеж, она подчеркивает, что не взирая на переосмысление (в период исследования) и значительные изменения, которые произошли прежде всего в обрядовом пении в связи с «усилением в них игрового начала», «…традиционное пение в современном селе – неотъемлемый элемент народного обряда, обычая: свадьбы, коляды, встречи весны» [2, с. 10]

2. Обрядовый контекст влияет на структуру, а в некоторых случаях – и на выбор напева для «опевания» того или иного обряда. В примерах из сел Харьковщины возможной мотивацией «миграции» напевов из одного обряда в другой служит то, что посевальные песни традиционно исполняются мужчинами:

– в традиции села Лиман Змиевского района на Харьковщине колядки и посевальные песни зимних святок поются на один напев, так как традиционно исполняются мужчинами, по утверждению самих исполнителей. Это не типично для традиции восточноукраинского «фольклорного локуса», хотя тут распев бытует с типичными текстами: «Чи дома, дома пан-господарю / А я знаю, що він дома» (колядка), «В чистім полі плужок оре / Затим плужком сам Бог ходе / Божая Мати їсти носить / Їсти носить, Бога просить…» Отличается от типового текста только первая строфа, как бы предисловие к сюжету, но в котором называется праздник – Св. Василия: «На Василя заросився / Бог його знає, де волочився». Различие напевов в традициях соседних «фольклорных локусов» на Харьковщине проявляется и в качестве ритмической формы песен. По ритму слогового распева этот напев идентичный меланкам, но не тем, которые бытуют в украинских, а также и русских селах Харьковщины, а принадлежат песенному типу, распространенному на весьма удаленной территории, в том числе в Днепропетровской, Херсонской областях, а также на Западном Подолье, в Закарпатье: «А ще вчора ізвечора / Пасла Маланка два качура» [6, с. 136; 138]

– В селе Дмитровка Первомайского района на Харьковщине напев посевальной «А в поля поля сам Господь ходя» [4, с. 57] идентичен с щедровкой «Чи дома дома пан-господар», так как, по свидетельству исполнителя, так щедровали парубки в его родном селе.

3. Причиной взаимозаменяемости напевов колядок, щедровок и посевальных песен зачастую служит общность их функции, что в украинской традиции распространяется и на поздравительные волочебные песни, которые исполняются «на Великдень».

По тематике их сближает общность обрядовой мотивации, такая как приукрашивание быта семьи с целью вызвать улучшение ее благополучия (как колядниками, так и волочебниками). Совпадение формул ритуального поздравления обуславливает общность сюжетных мотивов, а также структуру напевов и даже ритма распева в волочебных и колядных песнях слобожанской традиции, а также в волочебных песнях на Волыни, на Львовшине, которые имеют местное название «риндзівки». Это мотив величания парня или девушки, которые рано встают и многое успевают: «Ой рано-рано кури запіли» (колядка, с. Могриця на Сумщине) [4, с. 60], «Ой врану вранці, ще кури не піли» (риндзивка, с. Краковец на Львовщине) [6, с. 275].

На основе подобности функции наблюдается подобность ритма слогового распева в колядке «Ой ходили та блудили три коляднички» (11111111/11222) и волочебной песне «Волочильнички волочилися» (11222) [5, с. 17].

3. Третий тезис: обрядовый контекст выдерживается тогда, когда сохраняется максимум составляющих его комплекса.

Благодаря припеву «Щедрий вечір, добрий вечір, / Добрим людям на весь вечір» «Йорданская» по сюжетному мотиву песня «Ой на річці на Йордані / Там Пречиста ризи прала» [4, с. 74–75] переходит в обряд щедрования, напев приобретает при этом качества, типичные для местной щедровки: характерную артикуляцию, исполнительские приемы. Примеры соединения дохристианских сюжетных мотивов и более поздних по происхождению фольклоризованых образов христианских святых можно проследить на примере Св. Николая в так называемых «николаевских» колядках, а также Св. Мелании Римлянки – в щедровках, где традиционному пожеланию «лежать воли у три ряди, а корови у чотири, а овечки як бджілочки…» (с. Пески Радьковские Боровского района) предшествуют две строфы, почти без изменений встречающиеся во многих селах Харьковшины: «Меланія пребагата / дала на церкву срібла-злата.

Золотом церкву сокрашала, / нищих-убогих наділяла

Щедрий вечір добрий вечір / Добрим людям на здоров'я»

Однако, перейдя в обряд щедрования, песенный текст «Ой на річці на Йордані», очень распространенный как в восточно-украинской традиции, так и на Надднипрянщине, ритмически никогда не амплифицируется, в отличие от других щедровок с христианскими сюжетными мотивами в основе поэтического текста, таких, как «Меланія пребагата».

При этом праздник «Водохреща», шумный и яркий, с кулачными боями, купаниями и всеобщим весельем, остался в украинской поднепровской традиции практически без песен! Только отдельные информаторы свидетельствуют, что эту щедровку можно было петь и на Водохреща. Для сравнения, в традиции Восточного Подолья (Винницкая обл.) песни с сюжетным мотивом «Ой на річці Іордані» относятся к «йорданкам», также и в традиции Галичины, Закарпатья [6, с. 152–154]. Распевная «йорданская» песня с зачином «Ой на річці тиха вода стояла / Там Пречиста свого сина купала», фиксирования в Ровенской обл. с голоса известной песенницы У. Кот (с. Круповое Дубровицкого р-на), с тем же типом напева сохранилась в памяти харьковских народных певиц из с. Малиновка как колядка [4, с. 55–56].

Рассмотренные положения дают возможность предложить ряд выводов.

1. Функционирование обрядового контекста песен календарно-земледельческого цикла зависит от характера фольклорной традиции. В условиях новопоселянской традиции позднего компактного заселения, такой как традиция Слобожанщины, процессы взаимодействия песенной структуры и обрядового контекста ее бытования локализуются в пределах одного села или группы поселений.

2. При этом напевы имеют свойство «перетекать» из одного обряда в другой, если обрядовый контекст обнаруживает функциональную подобность (исполнители не различают колядку и щедровку, в некоторых традициях вместо названия «щедрый вечер» или «щедрівка» вечер 13 января именуется «меланки»), или обрядовое исполнение закреплено за мужчинами (колядование в первый день, 7 января, обряд «посевания").

3. Зависимость от внешних – социально-исторических причин, таких как влияние христианских обрядов может объяснить переход «йорданских» песен в разряд щедровок или колядок, а также контаминации дохристианских сюжетных мотивов и фольклоризованых образов христианских святых (Св. Николая в «николаевских» колядках, св. Мелании Римлянки – в щедровках).

4. Хотя обрядовые напевы и тексты склонны к консервации в процессе бытования, в традиции востока Украины мобильные элементы песенных составляющих обрядово-ритуального действа доминируют над стабильными.

5. Обрядовые песни календарно-земледельческого цикла занимают небольшое место в жанровой системе по количеству песенных образцов, но дают полную классификацию слогоритмических форм. Перспектива дальнейшего исследования предложенной темы – обобщить варианты строения песенной строфы и характера распева обрядовых песен и рассмотреть, как они способствуют развитию структурного многообразия доминирующего жанра местной традиции – песенной лирики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грица, С. Й. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку із етнографічним районуванням України – Трансмісія фольклорної традиції : Етномузикологічні розвідки. – Київ – Тернопіль : «Астон», 2002. – С. 7–32.

2. Можейко, З. Я. Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж. / ред. Е. В. Гиппиуса. – Минск : «Наука и техника», 1971. – 264 с.

3. Неклюдов, С. Ю. «Фольклор: типологический и коммуникативный аспекты» http://ruthenia.ru/folklore/neckludov15.htm

4. Осадча В. М. Обрядова пісенність Слобожанщини [Текст] : навч. посібник / В. М. Осадча ; М-во культури України, Харк. держ. акад. культури. – Харків : Савчук О. О, 2011. – 182 с. – (Слобожанський світ).

5. Ступницький, В. Пісні Слобідської України. Передмова В. М. Осадча — Харків : Майдан, 2007. – 52 с. (Студії з фольклору та етнографії Слобожанщини. Випуск 1).

6. Український обрядовий фольклор західних земель : Музична антологія [Текст] (Бессарабія, Бойківщина, Буковина, Волинь, Галичина, Гуцульщина, Закарпаття, Лемківщина, Підляшшя, Поділля, Полісся, Покуття, Холмщина) / відп. ред. Г. А. Скрипник ; упоряд. та вступ. стаття А. І. Іваницького. – Вінниця : Нова книга, 2012. – 624 с.

Паўлава А. П.
Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ВОБРАЗЫ ПЛАДОВЫХ ДРЭЎ – ПРАДСТАЎНІКОЎ ДЭНДРАЛАГІЧНАГА КОДА ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДАВАЙ ПАЭЗІІ БЕЛАРУСАЎ

Ужыванне вобразаў-сімвалаў культурных пладовых дрэў, у прыватнасці, вішні, яблыні і грушы, уласціва вусна-паэтычнай творчасці не толькі беларускага, але таксама іншых усходнеславянскіх народаў. Варта адзначыць, што ўсебаковым і разнастайным даследаваннем дэндралагічнага кода традыцыйнага беларускага фальклору і сімволікі вясельнай абрадавай паэзіі, у тым ліку, расліннага свету, у свой час займаліся Т. А. Агапкіна, В. В. Каспяровіч, І. А. Швед, Е. С. Узенёва, В. В. Усачёва, С. І. Фацеева, і некаторыя іншыя вучоныя. Так, І. А. Швед прысвяціла вывучэнню гэтай тэмы грунтоўныя манаграфіі і шэраг навуковых артыкулаў, шмат цікавых тэарэтычных прац з выкарыстаннем фальклорных песенных прыкладаў апублікавалі ў навуковых выданнях Т. А. Агапкіна, В. В. Каспяровіч, Е. С. Узенёва, В. В. Усачёва, С. І. Фацеева.

Дакладны і пэўны разгляд згаданых вобразаў пачнём з вобраза ***вішні*** (*вішанька, вішня, вішанька-чарэшанька*) [18, с. 91]. Вывучэнне песеннага фальклору беларускай вясельнай абраднасці сведчыць пра тое, што вішня ў якасці сімвала дэндралагічнага кода з жаночай сімволікай з'яўляецца найбольш распаўсюджаным вобразам у параўнанні з іншымі культурнымі пладовымі дрэвамі. У тэкстах вясельных песень вобраз гэтага прыгожага дрэва з белымі кветкамі і сакавітымі смачнымі ягадамі сустракаецца амаль на кожным вясельным этапе.

Па-першае, вобраз вішні сімвалізуе ў тэкстах вясельных песень маладую дзяўчыну, дасягнуўшую шлюбнага ўзросту, якая жыла ў раскошы бацькавага дому, матчынай дабрыні і пяшчоты, яна ў маці «*…была дочачка адненька, // Як у саду* ***вішанька*** *жадненька*» [4–5, с. 380–381]. Вольнае, бестурботнае, шчаслівае жыццё дзяўчыны ў бацькоў параўноўваецца ў тэкстах песень беларускага вяселля з прывольным жыццём вішні ў садзе, або з яе цвіценнем: «*Ой, што за* ***вішанька*** *між чарэшнямі сядзіць* ? // *Ні вішані, ні чарэшаны, ні дробных ягадак. // Ой, што за Геленка між дзевачкамі сядзіць // І песень не спявае, і загадак не загадае, // Анно слёзы раняе…*

[4–3, с. 427–428]. Годнасць дзяўчыны да замужжа асацыіруецца ў тэкстах велічальных вясельных песень беларусаў з белымі кветкамі вішні: калі дзяўчына шлюбнага ўзросту гуляе па вішнёваму саду, а на яе галаву падзе цвет з вішні, у гэтым выпадку, паводле старадаўняга павер'я, маладая хутка пойдзе да шлюбу: «*…Хадзіла Волечка ў* ***вішнёвы сад****, // Да на яе галоўку* ***цвет упаў****, // Да й на яе галоўцы зацвітаў, // Да яе Ванечка спадабаў…*»

[5, с. 171] Варта адзначыць, што нахіленыя галінкі вішні ў тэксце вясельнай песні таксама атаясамліваюцца з маладой дзяўчынай, якая ў хуткім часе пойдзе да вянца:

– Куды, ***вішанька****, нахінулась – Куды,* ***молада****, задумала*
Чэраз тын на вуліцу ? Із сваей старонушкі ?
– Не сама я нахінулась, – Не сама я задумала,

Нахінулі вішаньку Задумаў мой бацюшка,
Буйныя вятры, Загадалі людзі,
Дробныя дожджы. Добрыя суседзі [4–5, с. 125].

Песенныя радкі падкрэсліваюць, што дзяўчына скарылася жаданню бацькоў. У вершаваных радках дэндралагічны вобраз-сімвал самотнай вішні, якая пакутуе ад буйных вятроў і дробных дажджоў, асацыіруецца з персанажным вобразам дзяўчыны, што мучыцца ад свайго безвыходнага становішча. Па-другое, у некаторых вясельных песенных тэкстах вобраз вішні выкарыстоўваецца ў ласкальна-памяншальным выглядзе, у гэтым выпадку ён атаясамліваецца з сяброўкамі, дружкамі, баяркамі ці большонкамі нявесты: «*Прыгожая Марылька // У залатым вяночку // Паміж* ***вішанек*** *сядзіць – // Ні слова не мовіць, ні песень ні спявае, // Толькі дробны слёзкі раняе, // Да галоўку клоніць*» [Д. Л. М.]. Па-трэцяе, у шэрагу тэкстаў песень вясельнай урачыстасці вобраз вішні можа з'яўляцца сімвалам маці дзяўчыны, што абрала шлюб і жыве цяпер у доме свёкраў далёка ад роднага падвор'я. З урыўка вясельнай песні вынікае, як сумуе дачка ў замужжы далёка ад маці, як крыўдзіцца на яе за тое, што рана аддала замуж:

Ой, мая ***мамка-вішня****, Прыляцела б я да це, маманька,*
Ой, ці я ў цябе лішня ? Каждай цёмнае ночы.
Аддала мяне мая маманька, Прыляцела б да це, мама,
Дзе я жыць непрывычна… На парозе ўпала,
– А каб я мела крылы, Ці ты чула бы, родна маманька,
Сакаловыя вочы, Як я це паклікала? [16, с. 73–74]

Жаніх і нявеста, пакуль сваты ў застоллі падчас заручын згаворваліся аб умовах хуткага вяселля, патаемна ад бацькоў прызнаваліся адзін аднаму ў сваіх пачуццях: «***Вішанька з яблынькай*** *паламаліся, //* ***Ніначка з Васечкам*** *падушаліся. // – Васечка, ей-богу, люблю цябе. // – Ніначка, дадушы вазьму цябе*» [4–1, с. 84]. Ужыванне вобразнага паралелізму дазволіла выканаўцам гэтай вясельнай песні параўнаць паміж сабою дэндралагічныя вобразы вішні і яблыні з вобразамі маладых закаханых – прадстаўнікамі персанажнага кода. У іншым выпадку дзяўчына пад прымусам бацькоў павінна браць шлюб з нямілым. Пасля заручын маладая разумее, што нічога змяніць ужо немагчыма, згаджаецца з прымусам бацькоў, ідзе ў садочак і ссякае любую вішню з коранем:

Прыехалі запіваць. А каранём вярніся.
Каго яны запіваць будуць ? Мне ў таткі не бываці,
Ульянкі дома нету, ***Вішанек*** *не шчыпаці,*
Ульянка ў садочку*, Вяночак не насіці,*
З коранем ***вішню*** *ломіць: Дзеўкай не быці…*
– Гніся, ***вішня****, гніся* [17, с. 61–62].

Гэтыя няхітрыя песенныя радкі маюць глыбокі сэнс, ярка і выразна перадаюць псіхічны стан, пачуцці дзяўчыны, лёс якой бацькі вырашаюць свавольна, супраць яе жадання. Зламаная пад корань вішня атаясамліваецца ў гэтай вясельнай песні, па-першае, з развітаннем дзяўчыны з родным домам і бацькамі, а, па-другое, – немагчымасцю здзяйснення яе мары аб шчаслівым каханні. Варта заўважыць, што тэксты фальклорных песень заўсёды адлюстроўвалі падзеі рэальнага жыцця жыхароў старажытнай вёскі. З вершаваных радкоў вясельных песень розных куткоў краіны перад намі паўстаюць вобразы дзяўчыны шчаслівай і гаротнай у сваім каханні. Далей адзначым, што вобраз-сімвал вішні зрэдку можа сімвалізаваць у вершаваных радках вясельных песень пачэснае месца ў хаце, так званы куточак, напрыклад: «*Куды, куды, ж ты, салавейка, паляціш*? // – *Палячу я цераз поле ў* ***вішнёвы сад****. // У гэтым садзе мяне зязюлька злюбіла, // Яна ж мяне на* ***вішаньку*** *садзіла, // Яна ж мяне ягадкамі карміла... // – Куды, куды, Міколка паедзеш*? // – *Я паеду не ў горад, а ў сяло, // Там мяне ўсе дзевачкі пярэймуць, //Яны мяне за столічак* ***на куце пасадзяць****, // Яны мяне, гжэчнага паніча, віном-мёдам пачастуюць, // Яны мяне прыгажуняй Аленкай падаруюць*» [Д. Л. М.].

Трэба засяродзіць увагу на тым, што і на такім вясельным этапе, як каравай, таксама можна было сустрэць вобразы пладовых дрэў. Між іншым, пасля вырабу каравая каравайніцы мылі рукі, потым выносілі брудную ваду і вылівалі яе, згодна са старадаўнімі звычаямі і мясцовымі традыцыямі, выключна пад вішню або яблыню, зрэдку – пад грушу, каб маладыя красаваліся, жылі ў згодзе і дабрабыце: «*Ой, вісу, наш вісу, // Да налеймо воды ў місу, // Да памыймо ручанькі, // Да залеймо да на* ***вішаньку****. // Няхай* ***вішанькі*** *развіваюцца, // А маладыя насладжаюцца*» [5, с. 228]. Неабходна адзначыць, што зліванне вады пад пладовае дрэва лічылася абрадава-рытуальным дзеяннем, якое ў старажытнасці мела «магічна-вегетатыўны, фертыльны сэнс і было звязана з семантыкай пладнасці вішнёвага дрэва» [21, с. 115]. Гэтым тлумачыцца, на нашу думку, выкарыстанне галінак вішні для вырабу «шышак» – упрыгожвання для вясельнага каравая. Паўсюдна ў беларускіх вёсках раней, а ў наш час – зрэдку, пры вырабе каравая каравайніцы амаль кожнае свае дзеянне суправаджалі адпаведнымі песеннымі спевамі. Так, жанчыны-каравайніцы часцей за ўсё спявалі: «*Свяці, ясны месяц з зарою, // Дзе каравай убіраюць, //* ***Вішні****, як чарэшні, // Вінныя ягадкі, // Райскія пташкі. // Дзе каравай убіраюць, // Харашэнька спяваюць*» [Я. З. І].

Паводле меркавання І. А. Швед, у беларусаў з даўніх часоў вішня лічылася шчаслівым дрэвам, якому ў вершаваных радках вясельных песень прыпісваліся «прадукавальная, медыятыўная, апатрапейная функцыі» [21, с. 115]. У тэкстах песень беларускай вясельнай абраднасці вобраз вішні, як правіла, ужываецца са станоўчымі эпітэтамі: нявеста ў іх часцей за ўсё параўноўваецца з ***чырвонай вішняй***. Існуе нават асацыятыўная сувязь паміж вобразам прывабнай дзяўчыны шлюбнага ўзросту і вобразам-сімвалам вішні:

Як у садзе ды ***вішанька****, а за садам дзве, Харошая* ***Вольгачка*** *ў таткі жыла,*
Цвілі яны харашэнька ўсе тры. Усім яна ды хлопчыкам загуды дала,
Харошая яварынка ў лесе была, ***Аднаго*** *ды* ***Івана*** *палюбіла,*
Усім яварочкам загуды дала. Блізка сябе пасадзіла,
Ой, ***аднаго явара****, ой, палюбіла, На пасадзе мёдам, віном напаіла*
Ой, блізка сябе пасадзіла [4–4, с. 277].

Маладая напярэдадні вянчання мае сумны настрой ад прадчування хуткага расставання з родным домам і бацькамі. Псіхічны стан дзяўчыны дазволіў выканаўцам вясельнай песні параўнаць яе з маркотнай паванькай, што сядзіць «***у садзе на вішаньцы****… //* ***Галоўку спусціўшы, пер'ейка распусціўшы «,*** паколькі ведае, што апошні разочак быць ёй «***у садзе на вішаньцы***», таксама, як нявесце «*пасдедні разочак у татулькі за сталом*» сядзець [4–3, с. 435–436]. Гэты песенны тэкст

адлюстроўвае паступовы пераход вобраза-сімвала дэндралагічнага кода спачатку ў арніталагічны, а потым – у персанажны код у вобразе нявесты.

Пасля вянчання вясельны поезд з маладымі і сватамі, дружынай жаніха, баяркамі і большонкамі нявесты пад гукі музыкі, гармонікі і бадзёрыя велічальныя спевы ў гонар жаніха і нявесты, прыязджаў да хаты маладой. Бацькі нявесты выходзілі на падвор'е сустракаць дачку і зяця, што вярнуліся ад вянца. Калі маладыя, трымаючыся за рукі, падыходзілі да бацькоў, сяброўкі маладой ад імя нявесты спявалі вясельныя велічальныя песні, перш за ўсё, прысвечаныя маці дзяўчыны, параўноўваючы яе, часцей за ўсё, з вішняй: «*Мамачка мая*, ***вішанька,*** *// Прітулісь да мяне блізенька. // Сукланюсь табе нізенька, // Коскамі зямельку ўсцялю, // Слёзкамі ножачкі абаллю*» [5, с. 98]. Гэты і іншыя аналагічныя вясельныя спевы гучалі пры выкананні абрадава-рытуальных дзеянняў шлюбнай урачыстасці ў розных кутках краіны. Песні, якія выконваліся пры сустрэчы маладых, па меркаванню В. В. Каспяровіч, «вызначаліся глыбокім сімвалізмам, вобразнасцю і лірызмам» [9, с. 102].

Па заканчэнні святочнага вяселля ў хаце маладой родныя адпраўлялі яе разам з дружкамі, сяброўкамі і прыданкамі ў дом бацькоў маладога, дзе пасля абрання шлюбу мусіць жыць нявеста. Перад ад'ездам дзяўчына доўга і старанна кланяецца ўсім прысутным на падвор'е, потым падыходзіць да вішні, што расце ў яе «садочку», і адломлівае вершаліну дрэва. Зломлены вяршок вішні сімвалізуе ў такім выпадку развітанне дзяўчыны з родным домам і любым «садочкам», пераезд у новую для яе сям'ю. Паводле І. А. Швед, у вясельных песнях, звязаных з рытуалам ламання ад'язджаючай нявестай верхавіны дрэўца, «вішня можа быць сінанімічным вобразам бярозы» [20, с. 239]. На Гомельшчыне выкананню гэтага рытуальнага дзеяння шлюбнага абраду прысвячаліся адпаведныя песні, у якіх дэндралагічны вобраз вішні згадваўся разам з персанажным вобразам нявесты: «*Мар'ечка на возік седала, //* ***Вершок вішэнькі зламала****: // – Як табе, вішэнька, без верха, // Так моей матухні без мене...*» [7, с. 186] Між тым, у Столінскім раёне існаваў іншы рытуал развітання дзяўчыны з бацькоўскім домам. Нявеста перад выхадам з роднага падвор'я павінна была пасадзіць вішнёвае дрэўца, каб бацькі не сумавалі без дачкі, а маладая хутчэй прывыкала да свёкраў, вучылася ім наравіць:

Надзечка на выхадзе, Расці, ***вішанька, пагінайся****,*
Пасадзі вішаньку ў агародзе. Рабі, Надзенька, папраўляйся.
Расці, ***вішанька****, высокая, Каб і свёкру і свякроўцы наравіла*
Жыві, Надзенька, усім добрая І вячэру смачна наварыла [4–5, с. 382].

Дарэчы, існуе шмат вясельных песенных тэкстаў невядомага аўтара, у якіх персанажныя вобразы, часцей за ўсё, нявесты, яе маці або бацькі, размаўляюць з вішняй, звяртаюцца да дрэва за парадай або пытаюцца, чаму яна зялёная, ці па якой прычыне не мае ягад на сваіх галінках. Напрыклад, нявесце-сіраце падчас вясельнага застолля спявалі адну з наступных песень:

– ***Зялёная вішанька****, – Младая Ніначка,*
Ці ўсё вецце ? Ці ўся радня ?
– Вецце ўсё, вецце ўсё, – Радня ўся, радня ўся,
А макушкі нет. Роднага таткі нет [1, с. 182].

Бацька заручонай дзяўчыны ў роспачы падыходзіць да вішні, што расце ў «садочку» дачкі, размаўляе з дрэвам, дзеліцца сумнымі думкамі аб сваім рашэнні адносна далейшага лёсу маладой:

Ой, Марынчын бацейка… Ой, адну дочку маю
Па заметачках ходзіць І ту замуж даю,
І з ***вішнямі*** *гаворыць: Рабіці не наўчыўшы,*
– Ой, ***вішні*** *ж мае,* ***вішні****, Розуму не давёўшы…*
Што я маю на мыслі ? [4–1, с. 76]

Звычайна ў тэкстах вясельных песень вішня расце ў саду або гародзе, што значна «мадыфікуе і ўзмацняе яе станоўчую характарыстыку» [21, с. 117]. Гулянне дзяўчыны шлюбнага ўзросту па зялёнаму саду, шчыпанне ёю смачных ягад з галінак вішні асацыіруецца ў тэкстах вясельных песень беларусаў з сустрэчай каханага, і вядзе да абрання шлюбу, таму сяброўкі звярталіся да маладой з засцярогай:

Ці мы табе, Лідачка, не гаварылі,
Ці мы твайму сэрцаньку не наравілі:
– Не хадзі, Ліданька, у ***зялёны сад****,*
Не шчыплі, Ліданька, салодкіх вішань,
Не слухай, Ліданька, звонкіх вусель.
Тыя цябе ***вішанькі*** *абманулі,*
Тыя цябе вуселькі з толку звялі.
Ад таткі-мамкі адвярнулі,
К маладому Генечку прывярнулі [4–4, с. 324].

Лічым неабходным звярнуць увагу на тую акалічнасць, што ў тэкстах вясельных песень беларускага фальклору дэндралагічныя вобразы-сімвалы дрэў, у тым ліку, вішні, часта ўжываюцца разам з персанажнымі або арніталагічнымі і, нават, зааморфнымі вобразамі. Напрыклад, у шэрагу песень, што выконваліся ў старажытнасці падчас амаль кожнага рытуальнага дзеяння шлюбнага абраду, можна сустрэць салаўя, зязюлю, сокала, або галубоў – арніталагічных вобразаў-сімвалаў закаханых. Напрыклад, спявачкі з вёсцы Ладасна Лепельскага раёна ў час, калі маладая адорвала род маладога ў вясельным застоллі, выконвалі наступныя песенныя радкі:

Кукавала ***зязюлечка****, Плакала ды* ***Ніначка****,*
У ***сад*** *прылятаючы: К скрыні прылягаючы:*
– ***Сады мае зялёныя****, – Скрыня мая кляновая,*
Вішні мае чырвоныя*, Дары мае бялёвыя,*
Не дзень я вас, не два ждала – Не год я вас, не два клала –
За адно раннейка паклявала. За адно раннейка разабрала… [4–4, с. 475].

Разам з вішняю ў тэкстах вясельнай абрадавай паэзіі нярэдка паўстаюць зааморфныя вобразы, часцей за ўсё, каня, – вернага сябра і спадарожніка жаніха, што дадае песенным матывам лагічную завершанасць, удакладняе іх змест: «*Ды з-пад* ***вішанькі****, з-пад* ***цярэшанькі*** *// Выязджае* ***малойчык на кані вараным****. // Каліну ломіць, галоўку клоніць, // У свайго цясцяткі падвор'я просіць…*» [4–4, с. 65]

Другім дэндралагічным вобразам-сімвалам па частаце ўжывання ў тэкстах беларускіх вясельных песень з'яўляецца **вобраз яблыні**. ***Яблыня*** (яблынька, яблыня, яблыніца) [19, с. 117] у беларускай народнай культуры здаўна асацыіруецца з цвіценнем, прыгажосцю, плоданашэннем і сімвалізуе маладую дзяўчыну, дасягнуўшую шлюбнага ўзросту або нявесту, ці нявесту-сірату, зрэдку – маладых [15, с. 612]. Яблыня і яе плады – смачныя сакавітыя яблыкі з часоў старажытнасці мелі пашыранае выкарыстанне ў

разнастайных рытуалах вясельнага абраду. У архаічнай дэндралагічнай іерархіі дрэў яблыня суадносіцца з вобразам маці [3, с. 808]: «смачненька яблонка як родна матонька…» [Д. Л. М.] У фальклоры ўсходнеславянскіх народаў, у тым ліку, беларускага, яблыня «ўстойліва звязваецца з урадлівасцю, здароўем, шчасцем, прыгажосцю, каханнем», падкрэслівае Т. А. Агапкіна [15, с. 611]. Вобраз-сімвал яблыні сустракаецца ў вершаваных радках беларускіх вясельных песень пры выкананні амаль кожнага абрадава-рытуальнага дзеяння. Так, падчас нарыхтоўкі прыданага для нявесты і дароў, якімі род маладой будзе адорваць род маладога ў святочным застоллі, дзяўчына раіцца з маці аб іх колькасці і прыгажосці. Маладая параўноўвае колькасць лістоў на трох галінках яблыні з колькасцю рэчаў, якія ёй патрэбна нарыхтаваць для падарункаў удзельнікам шлюбных урачыстасцей. Пры вышыванні святочных ручнікоў нявеста разам з сяброўкамі і роднымі спявала адпаведныя песні: «*Ля новага, ля калодзежа // Стаіць **яблынь** караністая... // На ёй лісце пазлацістае. // Туды йшла Ганначка, // Выламала тры галiначкі… // Колькі тут лістоў будзе, // Столькі мне да дароў трэба... // А дары мае, да дарочкі, // А не год я вас прала, //Не нядзелечку ткала. // А не адзін дзень бяліла…*» [4–1, с. 140] З вершаваных радкоў гэтай передвясельнай песні, што выконвалася падчас нарыхтоўцы вясельных дароў ад маладой, відавочна наступнае: вобраз яблыні, які складае вобразна-псіхалагічную паралель з вобразам нявесты, адлюстраваны з ужываннем яркіх эпітэтаў і метафар: яблыня «***караністая***», на ёй лісце «***пазлацістае***», а таксама ласкальна-памяншальных суфіксаў: «***галіначкі***», «***дарочкі***», «***нядзелечка***», «***Ганначка***», што дадаткова надае тэксту пэўнай выразнасці, мілагучнасці, напеўнасці і пяшчоты.

Сяброўкі прыбіраюць маладую да вянца, спяваючы сумныя перадвясельныя песні. Нявеста плача, з пакутай ўспамінае, што яна гэтак жа красавалася раней і зіму, і лецечка, пакуль жыла ў раскошы бацькоўскага дома:

*Зялёная **яблынька** Расою ўмывалася,*
Сярод саду стаяла. К вянчаннейку сабіралася.
Сярод саду стаяла, – Ой, вянчаннейка ж маё,
Да расою прыпала. Красаваннейка ж маё.
*Там жа наша маладая **Зіму і лета красавалася**,*
*Да расу брала. **Як у бацькі гадавалася*** [4–2, с. 385–386].

Дарэчы, як вынікае з сэнсу тэкстаў перадвясельнага і вясельнага этапаў абраду, ***зялёная*** або ***садовая яблынька*** ў беларускім песенным фальклоры, у прыватнасці, вясельным, атаясамліваецца з маладой дзяўчынай, якая ў хуткім часе пойдзе да шлюбу, яе шчаслівым жыццём у бацькоўскім доме [3, с. 221]. Нявеста з нецярплівасцю чакае свайго суджанага, каб ехаць на вянчанне ў царкву; яе сяброўкі разам з баяркамі і большонкамі спяваюць: «***Садовая яблынька** // Да **між вішанек стаіць –** // Ні лісточка не роніць, // Ні яблычка й не родзіць. // **Маладая Волечка** // **Паміж дзевачак сядзіць** – // Ні слёзачкі не роніць, // Ні галоўкі не клоніць*» [4–3, с. 427].

У вершаваных радках гэтай песні нявеста, што асацыіруецца з садовай яблынькай, сядзіць у чаканні свайго нарачонага паміж сяброўкамі, сімваламі якіх з'яўляюцца вішанькі. Песенныя радкі сведчаць аб тым, як паступова прадстаўнікі дэндралагічнага кода (садовая яблынька, вішанькі) пераходзяць у код персанажны (вобразы нявесты і яе сябровак). Варта адзначыць, што сумны настрой дзяўчыны напярэдадні абрання шлюбу суадносіцца ў песенных радках са становішчам яблыні, якая «ні лісточка не роніць», «ні яблычка не родзіць». Нявеста перад ад'ездам з роднага падвор'я выказвае ўдзячнасць бацькам за свае добрае гадаванне і выхаванне. Па слушнай заўвазе А. В. Гуры, у тэкстах некаторых вясельных песень «нявеста, што пакідае бацькоўскі дом, ідучы замуж, падобна спеламу яблыку, якое падае і адкочваецца ад яблыні» [8, с. 303]. Згодна з паверь'ем, чым болей адкоціцца яблык ад яблыні, тым далей ад бацькоў давядзецца жыць дзяўчыне. Са старадаўняга звычаю вынікае, што маладая пры развітанні з бацькамі мусіць рабіць нізкія паклоны кожнаму з прысутных на падвор'е. Сяброўкі нявесты сваімі спевамі нагадваюць ёй аб неабходнасці выканання гэтага абрадавага дзеяння: «*Кацілася **яблычка** з гары далоў, // Кланяйся, Ганулька, бацюхну да ног. // Бацькавы ножкі бяленькі, // Будзе табе, Ганначка, дабрэнька*» [11, с. 194].

Паводле старадаўніх звычаяў і мясцовых традыцый нявеста падчас амаль кожнага абрадава-рытуальнага дзеяння шлюбных урачыстасцей павінна была беспёрапынна плакаць, каб забяспечыць маладой сям'і ў будучым шчасце і ўсялякі дабрабыт. Асабліва горка і безуцешна раняла дзяўчына слёзы пры развітанні з родным домам, любым «садочкам», у якім красаваліся вішні, яблыні, грушы, а таксама кветкі: «*Стаіць **яблынька**, // Расхілілася, // Ды некаму падвязаці. // Сядзіць дзеванька, // Расплакалася, // Ды некаму суцяшаці*» [11, с. 198]. Але зрэдку адбывалася наадварот. Так, напярэдадні вянчання, распавядае іншая вясельная песня, нявеста вельмі хвалюецца, а таму «*ні галоўкі не клоня*», а «*ні слёзачкі не роня*», падобна да садовай яблынькі, што стаіць у садзе «*паміж яблыняк*» і «*ні яблычка не родзя, ні лісточка не роня*» [12, с. 377]. У гэтых вершаваных радках невядомы аўтар праводзіць, як бачым, вобразна-псіхалагічную паралель паміж садовай яблынькай сярод іншых яблынь, з аднаго боку, і нявестай і яе сяброўкамі, з другога, пры гэтым «садовая яблынька» сімвалізуе нявесту, а «іншыя яблынькі» – яе сябровак. Па аналогіі з фальклорным вобразам вішні, яблыня таксама сімвалізуе развітанне маладой з родным домам, што знаходзіць свае адлюстраванне ў вясельных песенных радках:

*Ой, да стаіць **яблынька** расхіліўшыся, некаму падрэзаць,*
Да ляжаць яблычкі рассыпаўшыся, некаму падабраці.
*Да сядзіць **дзевачка**, расплакаўшыся, некаму развважаці.*
Да й прыйшла да яе родна матачка, стала развважаці:
– Ой, не плач, не плач, маё дзіцятка, павячэраем са мною.
Бо як пойдзеш к чужому бацьку, не будзеш вячэраць… [4–5, с. 251].

Змест гэтай песні, што выконвалася напярэдадні развітання маладой з бацькамі, паведамляе аб шчырым матчыным папярэджванні дачкі пра цяжкае жыццё ў замужжы.

Калі малады з дружкамі забірае нарачоную з дома бацькоў, яе сваццi, сяброўкі, баяркі і большонкі выконваюць рытуальныя вясельныя песні, у якіх спевакі звяртаюцца да маладых, жадаючы папярэдзіць кожнага з іх, і даць шчырыя парады. Так, напрыклад, жаніху і нявесце спявалі: «***Садовая наша яблынька**, // Адсадзім цябе ад саду…// **Маладая наша Анечка**, //Аддадзім цябе ад сябе, // А ў тое сяло чужое… //Дзе б'юць сваіх*

жоначак без віны…// – Ты гэтаму, Пеценька, не вучыся, // Бі сваю жоначку з віною. // А не бі ж ты яе вяроўкаў, // Навучай маладу гаворкай…» [4–5, с. 131]

Яднанне маладых добра адлюстравана ў шэрагу тэкстаў вясельнай абрадавай паэзіі, у якіх вобразы-персанажы галоўных дзеючых асоб шлюбных урачыстасцей параўноўваюцца з дэндралагічнымі вобразамі, напрыклад, вішаннем і ябланнем, дзе вішанне сімвалізуе маладую, а яблынне – маладога: «***Вішанне з ябланнем*** *памяшалася,* // ***Настачка Іваньку*** *падушалася. / – Дадушы ж, Іванечка, люблю цябе, // – Яй-богу, Настухна, вазьму цябе…*» [4–4, с. 292].

Пасля вясельнага застолля ў маладой нявеста са сваімі дружкамі, баяркамі, большонкамі, сяброўкамі і прыданкамі прыязджае да маладога. Хваляванне маладой напярэдадні новага этапу яе жыцця, невядомасць таго, як будуць складвацца яе адносіны з новымі родзічамі, добра адчуваюцца ў тэкстах вясельных песень, у іх простых, добразычлівых і выразных словах, апавядаючых пра псіхічны стан нявесты праз пэўныя назоўнікі і дакладныя дзеясловы. Песенныя радкі з усёй відавочнасцю паказваюць, што перамена ў жыцці дзяўчыны атаясамліваецца з пераадоленнем ёю крутой гары, «узгор'я», язды «здалёку»: «***Садовыя яблычкі*** // *А з узгор'я ляцелі,* // *Летучы, расшыбліся, // Аб зямлю разбіліся. //* ***Маладая Ганначка // А здалёку ехала,*** // *Косачка растраслася,* // *Слёзачка разлілася*» [13, с. 395]. Як бачым, у гэтай вясельнай песні падаецца паралель паміж разбітымі яблыкамі і псіхічным становішчам дзяўчыны з яе сумнымі пачуццямі. І яблыня, і яе плады – сакавітыя, румяныя, чырвоныя, смачныя, салодкія яблыкі, – сімвалізуюць маладую дзяўчыну шлюбнага ўзросту, нявесту.

Разам з тым, у шэрагу іншых тэкстаў, што спяваліся падчас розных абрадава-рытуальных дзеянняў, адлюстравана маладая, прывабная, кучаравая яблыня, што сімвалізуе не толькі дзяўчыну-нявесту, але і яе шчаслівае, паспяховае, заможнае жыццё ў шлюбе. Так, напрыклад, ад імя маці нявесты спявачкі выконвалі ў вясельным застоллі наступную песню:

Уж ты, ***грушыца, грушыца*** *мая,*
Уж ты, ***яблынь садовая*** *мая…*
Я са яблынькі яблычкаў не пумывала,
Я са грушыцы грушыцу не шчыпывала*…*
Запрасватала цябе – праслязіла сябе,
Замуж выдала цябе – не бывала у цябе.
– Пабывай, пабывай, радзіма маці, у мяне,
Паглядзі, паглядзі на жыццё маё.
Па атласу хаджу, мая матухна, па бархату,
Кармазінавыя сукны нагамі тапчу,
На парчу залату і глядзець не хачу:
Праз чыстае золата слёзы цякуць [7, с. 197].

У гэтай вясельнай песні яблыня ўжываецца разам з другім дэндралагічным вобразам-сімвалам – грушай, што адлюстроўвае, на наш погляд, вялікі сад пладовых дрэў, багаты дом свёкраў, дзе жыве пасля абрання шлюбу маладзіца, і дзе ніколі не была яе маці. Дачка (***яблынь садовая***) запрашае родную матулю (***грушыцу***) ў госці, каб паказаць раскошнае жыццё ў дабрабыце, дом – поўную чашу, але, напрыканцы, не можа ўтаіць горкія слёзы, што цякуць з вачэй «***праз чыстае золата***» каштоўных рэчаў ад суму па роднаму небагатаму падвор'ю, па бацькам і сяброўкам.

Значна радзей за іншыя дэндралагічныя вобразы-сімвалы ў вясельным песенным фальклоры беларусаў можна сустрэць **вобраз грушы**. ***Груша*** (грушка, ігруша, ігрушачка) – у тэкстах беларускай вусна-паэтычнай творчасці, у прыватнасці, вясельнай паэзіі, падобна вішні і яблыні, таксама сімвалізуе нявесту, маладую дзяўчыну [18, с. 92]: «*…Цераз Бычкова, цераз хаткі // Ды прыляцелі да нас сваткі. // Ляцелі, ляцелі і ўсе паселі,* // *Вот мы і ўзялі, каго хацелі. // Ляцелі гусі праз сад, праз* ***ігрушы****,* // *Узялі* ***нявесту*** *па сваёй душы*» [4–6, с. 164]. У гэтай вясельнай песні бачна паралель паміж арніталагічнымі вобразамі-сімваламі – гусямі, што выбралі для свайго пералёту сад з грушамі, прадстаўнікамі дэндралагічнага кода, і персанажнымі вобразамі сватоў, якія засваталі прыгожую нявесту «па сваёй душы». З песенных радкоў паўстае пэўны вобраз грушы як сімвал нявесты. Пасля заручын сяброўкі з пяшчотай выконвалі нявесце сярод іншых наступныя сумныя песні: «*У агародзе* ***грушка*** *// Ужо* ***патрушана****, //* *Наша* ***Мар'юхна*** *// Ужо* ***паварушана***» [4–6, с. 192]. З вершаваных радкоў гэтай маркотнай песні паўстаюць разам дэндралагічны вобраз грушы, з якой збілі плады, і персанажны вобраз нявесты, якую засваталі; семантычна груша ў дадзеным выпадку атаясамліваецца з дзяўчынай, што ў хуткім часе пойдзе да вянца. Груша – дрэва культурнае, плоднае, у народнай культуры яно, па меркаванні В. В. Усачёвай, «надзяляецца адзнакамі чысціні і святасці» [14, с. 566]. У старажытнасці на Беларусі галінкі, плады, драўніна і нават попел гэтага дрэва выкарыстоўваліся ў прадуцыйнай магіі для перадачы людзям і жывёлам пладаноснай сілы [14, с. 567].

Між іншым, жыхары старажытнай беларускай вёскі былі ўпэўнены ў тым, што груша прыносіць у дом багацце і шчасце. У некаторых вясельных песенных тэкстах вобраз грушы параўноўваецца з персанажным вобразам нявесты, якая на працягу шлюбных урачыстасцей з маладой набывае статус маладзіцы. Аналагічнае меркаванне выказала раней І. А. Швед, якая лічыць, што яблыня, як і вішня, бяроза, каліна, сасна, радзей іншыя «жаночыя» дрэвы, у тым ліку, груша, «увасабляе шчаслівую закаханую дзяўчыну, нявесту» [22, с. 103]. Напрыклад, у час святочнага застолля ў маладой сяброўкі і сваці нявесты ад яе імя выконвалі вясельную песню, у якой нявеста просіць сяброўак адпусціць яе, а жонак – прыняць да сабе: «*Кацілася* ***грушка*** *з макушкі, // Прасілася* ***дзевушка*** *ў сваіх падружак: // – Пусціце мяне, маладу, пусціце з застолля, // Пусціце аглядзець бацькіна падвор'я. // Кацілася шышачка, кацілася з елачкі: // – Не кідайце мяне, маладу, не кідайце, жоначкі*» [4–3, с. 432]. Вобразна-псіхалагічная паралель гэтай песні параўноўвае грушу, што выспела і з лёгкасцю пакідае дрэва, з маладой дзяўчынай, якая развітваецца з сяброўкамі, далучаецца да жонак. Вобраз грушы, нахіленай галінкамі «цераз тын да на вуліцу» у тэкстах песень беларускага вяселля сімвалізуе дзяўчыну, якая абрала шлюб і пераехала жыць да бацькоў мужа:

– Куды ты, ***ігруша****, пахілілася, –*
Цераз тын, цераз тын ды на вуліцу ?
Там цябе, ігруша, абіваць будуць,
Суччайка, веццейка ды ламаць будуць.
– Куды ж ты, ***дзевачка****, ды замуж ідзеш, –*

Ад таткі, ад мамкі, ды ў чужы двор ?
Там цябе, дзевачка, абіжаць будуць… [6, с. 287].

Тэкст гэтай сумнай песні з выказваннем перасцярогі да нявесты параўноўвае грушу з нявестай: як грушы будзе дрэнна па-за тынам, таму, што яна страціць бяспеку існавання, так і дзяўчыне не будзе лёгка прывыкаць да новага жыцця. Наяўнасць на галінках грушы птушак пераводзіць сэнс вясельнай песні з дэндралагічнага кода ў арніталагічны: «*Кукавала **зязюля** верх неба: // – Ці я табе, мамка, не трэба? // Кукавала зязюля верх **грушы:** // – Ці я табе, мамка, не да душы ? // Ці я табе пасцельку не слала…*» [4–6, с. 138–139].

Вобраз грушы ў тэкстах беларускіх вясельных песень, з пункту гледжання некаторых даследчыкаў беларускага фальклору, у прыватнасці, Т. В. Валодзінай, М. Малоха, І. А. Швед «выяўляе ідэі жаноцкасці, пладавітасці, багацця, шлюбу, падаўжэння роду, медыятыўнасці, мае амбівалентную семантыку» [2, с. 367]: «*Ой, у садзе*, у *садзе // Рассыпаны **грушы**. // Забудзь, дзяўчына, // Дзе дзяцюк харошы*» [12, с. 397]. Гэты песенны матыў, што выконваўся ў хаце маладой падчас зборнай суботы, сведчыць аб папярэджванні дзяўчыны, якая хутка пойдзе пад вянец, пра неабходнасць забываць таго хлопца, якога яна кахала раней; жыць думкамі і пачуццямі аб сваім нарачоным, нават у тым выпадку, калі ён у нечым саступае папярэдніку. У старадаўняй беларускай вёсцы нярэдка адбывалася так, што дзяўчына сустракалася з прыгожым, працавітым, добрым хлопцам, але замуж пайшла за «нязграбнага». Гэты выпадак не абміналі спявачкі ў сваёй велічальнай вясельнай песні, якая прысвячалася маладой, што хутка пойдзе пад вянец. Вершаваныя радкі такога песеннага матыву выказвалі нараканне нявесце за яе няўдалы выбар: «***Вішанне-грушанне*** *садовае, // Туды-сюды пахінулася, // Цераз тын, цераз тын ды й на вуліцу. // За таго, за сяго абяцалася, //* ***Любіла*** *белага кудравага* – // ***Засталася*** *чорнаму, нязграбнаму* [4–4, с. 393].

Лічым неабходным заўважыць, што ў гэтай і некаторых іншых аналагічных вясельных песнях маглі ўжывацца разам два і нават тры дэндралагічных вобраза-сімвала, напрыклад, вішні і грушы, ці яблыні, вішні і грушы. У кантэксце вясельных песень вобразы яблынькі садовай або грушанькі мядовай звычайна сімвалізуюць дзяўчыну чарнабровую. Многія фальклорныя творы адлюстроўваюць яблыню і грушу як амбівалентныя, прычым яблыню з ухілам у пазітыўны бок, а грушу – у негатыўны [22, с. 103]:

Цвіла груша*, *цвіла, *А калі я гарую,*
Да ўжэ ***груша адцвітае***. *То я Богу да падзякую,*
Ка мне бацька да не бывае, А калі ж я гора жжала,
Долі маей да не ведае. То я бацька (за)бажала
Ці я жыву, ці я гарую [10, с. 373].

Маркотныя радкі гэтай вясельнай песні паведамляюць пра два перыяды ў жыцці дзяўчыны: спачатку гэта нявеста, якую сімвалізуе груша ў цвіценне, потым – маладзіца, яе сімвалам з’яўляецца груша, што «адцвітае». Далей песня вядзе аповед аб тым, што дзяўчына прывыкла да бацькавай пяшчоты і клопату, таму ў замужжы ёй цяжка адвыкнуць ад дабрыні маці і бацьку; яна жадае, каб родныя часцей наведвалі яе ў новай хаце, гаруе.

Такім чынам, ужыванне вобразаў-сімвалаў культурных пладовых дрэў – прадстаўнікоў дэндралагічнага кода вясельнай абрадавай паэзіі беларускага фальклору робіць тэксты песень больш дакладнымі, выразнымі і ўзнёслымі; садзейнічае поўнаму і ўсебаковаму раскрыццю вобразаў удзельнікаў шлюбных урачыстасцей – прадстаўнікоў персанажнага кода, перш за ўсё, галоўнай дзеючай асобы свята – нявесты, а таксама зрэдку – жаніха, маці маладой – праз іх паводзіны, учынкі, адносіны да іншых удзельнікаў абраду. Песенныя тэксты, што выконваліся ў старадаўнія часы на розных этапах абраду беларускага вяселля з выкарыстаннем вобразаў-сімвалаў пладовых дрэў, у прыватнасці, вішні, грушы і яблыні, маюць насычаную паэтычную афарбоўку за кошт выкарыстання яркіх, выразных эпітэтаў, вобразных метафар, удалых параўнанняў, а таксама вобразна-псіхалагічнага паралелізму.

ЛІТАРАТУРА

1. Анталогія беларускай народнай песні і прыпеўкі / уклад. і прадм. А. В. Цітаўца. – Мінск : Ураджай, 2001. – 352 с.: іл.
2. Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1: Акапэла – Куцця / рэдкал. : Г. П. Пашкоў і інш. – Мінск : БелЭн, 2005, – 768 с.: іл.
3. Беларускі фальклор: Энцыклапедыя. У 2 т. : Т. 2 : Лабараторыя традыцыйнага мастацтва – «Яшчур» / рэдкал. : Г. П. Пашкоў і інш. – Мінск : БелЭн, 2006. – 832 с.
4. Вяселле. Песні ў шасці кнігах. Кн. 1–6 / [Склад. Л. А. Малаш; Муз. дадат. З. Я. Мажэйка; Рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980–1988. – (Беларус. нар. творчасць / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору).
5. Вясельная традыцыя Гомельшчыны: фальклорна-этнаграфічны зборнік / укл. В. С. Новак; Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны. – Мінск : Правa і эканоміка, 2011. – 485 с. – Серыя «Гуманітарныя навукі»).
6. Гілевіч, Н. С. Лірыка беларускага вяселля. / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Вышэйшая школа, 1979. – 656 с., іл.
7. Голас з невычэрпнай і жыватворнай крыніцы / склад. У. В. Анічэнка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 464 с.
8. Гура, А. В. Брак и свадьба в славянской народной культуре: Семантика и символика. – М. : Индрик, 2012. – 936 с. («Традиционная духовная культура славян. Современные исследования».)
9. Каспяровіч, В. В. Сімвалы беларускага вяселля. – Роднае слова. – 2005. – № 4. – с. 98–102.
10. Машынскі, К. Усходняе Палессе / Казімір Машынскі; уклад., прадм., камент. У. Васілевіча; пер. Л. Салавей. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 528 с. [8] с. : іл. – («Беларускі кнігазбор»: Серыя II. Гісторыка-літаратурныя помнікі).
11. Палескае вяселле / [уклад. і рэд. В. А. Захаравай]. – Мінск : Выдавецтва «Універсітэцкае», 1984. – 303 с., іл., 4 л. іл.
12. Песні народных свят і абрадаў. Укладанне і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Выдавецтва БДУ, 1974. – 464 с.
13. Песні сямі вёсак. Традацыйная народная лірыка Міншчыны. Укладанне і рэдакцыя Ніла Гілевіча. – Мінск : Вышэйшая школа, 1973. – 512 с.
14. Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 -ти томах Т. 1. А (Август) – Г (Гусь) / под ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – 578 с.
15. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / под общ. ред. Н. И. Толстого. – Т. 5: С (Сказка) – Я (Ящерица). – М. : Международные. отношения, 2012. – 736 с. – (Институт славяноведения РАН).
16. Традыцыйнае вяселле Гродзеншчыны Зборнік / Запіс, літ. апрацоўка і натаванне песенных напеваў Т. Б. Варфаламеевай, кандыдата мастацтвазнаўства; рэд. Л. Баярашава. – Мінск : Бел. Ін-т праблем культуры, 1992. – 92 с.

17. Фальклор у запісах Яна Чачота і братоў Тышкевічаў / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; уклад., сістэматызацыя тэкстаў і камент. В. І. Скідана, А. М. Хрушчовай; уступ. арт. Т. В. Валодзінай; навук. рэд. А. С. Ліс. – 2-е выд. – Мінск : Бел. навука, 2005. – 330 с. (БНТ: Беларуская народная творчасць).

18. Фацеева, С. І. Сімволіка вясельнай паэзіі : Раслінны свет. – Роднае слова. – 1998. – № 8. – с. 87–92.

19. Фацеева, С. І. Сімволіка вясельнай паэзіі : Раслінны свет. – Роднае слова. – 1998. – № 9. – с. 111–118.

20. Швед, І. А. Дэндралагічны код беларускага традыцыйнага фальклору [Тэкст] Манаграфія / І. А. Швед; Нац. Акад. Навук. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы, Брэст. Дзярж. Ун-т імя А. С. Пушкіна. – Брэст: УА «БРДУ імя А. С. Пушкіна», 2004. – 301 с.

21. Швед, І. А. Сніцца да шчасця. Вобраз вішні ў беларускім фальклоры. – Роднае слова. – 2004. – № 8. – с. 114–121.

22. Швед, І. А. Увасабленне плоднасці і дабрабыту. Вобраз яблыні ў беларускім фальклоры. – Роднае слова. – 2004. – № 9. – с. 100–106.

ІНФАРМАТАРЫ

1. Запіс зроблены Паўлавай А. П. у 2013 годзе ад Дворак Любові Міхайлаўны, 1970 г. н., г. Рэчыца, Гомельская вобласць, перасяленкі з Украіны

2. Запіс зроблены Паўлавай А. П. у 2013 годзе ад Ярац Зінаіды Іванаўны, 1970 г. н., в. Каравацічы, Рэчыцкага раёна Гомельскай вобласці.

Прушинская Н. А.
(Российская Федерация, Республика Карелия, г. Петрозаводск)

КАЛЕВАЛЬСКИЕ МОДЕЛИ В ПОЭМЕ ЯКУБА КОЛАСА «СЫМОН-МУЗЫКА»

В финале первой редакции поэмы Якуба Коласа «Сымон-музыка» (1918–1921) герой засыпал тяжелым сном у могилы любимой. Рукопись была начата во время тюремного заключения в Минском остроге (1908–1911), куда поэта посадили за революционную работу, и закончена в 1918 году. Сказавшееся в ней сумрачное авторское мироощущение было вызвано, по мысли М. Мушинского, не только восприятием Октября, но и тревогой о судьбе Беларуси: «…А тое, што Сымон-музыка засынае на могілках, якраз і з‘явілася рэакцыяй аўтара паэмы на падзеі, якія ён не мог прыняць». Все же поэт не желал унылого конца. В рукописи он давал Сымону надежду на будущее: *«Не! ён устане, ён ачнецца, // Круг не споўніў свой Сымон».* А в первопечатном тексте уточнял: герой «*ўстане, ён ачнецца»,* но *«Толькі сіл яшчэ не мае // Крыллі вольныя разняць»* [Махнач, 2009, с. 406–407].

С сентября 1923 года Я. Колас работал над второй редакцией поэмы. Добиваясь светлого финала, на отдыхе в Кисловодске в июне-июле 1924 года он прочитал эпическую поэму Э. Леннрота, и книга помогла ему в работе. К несчастью, завершенная рукопись второй редакции поэмы была украдена на обратном пути из Кисловодска. С августа 1924 поэт работает над третьей редакцией (1925), восстанавливая и заново создавая утраченный текст.

Особенно поразили поэта строки об игре Вяйнямёйнена на кантеле [Лужанин, 1964, с. 172]. Задолго до прочтения книги, в первой редакции поэмы (часть I, раздел III), Я. Колас применил сходный поэтический прием, благодаря которому изображение силы воздействия музыки достигалось показом многих ее слушателей и тех поз, в которых они, слушая, застывают. Вот как воздействует на природу в изображении Я. Коласа колокольный звон:

Сціхне рэчка ў берагах,
Заспакояцца і травы,
Кожна красачка, лісток,
Не схіснуцца жыта лавы,
Змоўкне птушы галасок,
Нават ветрык прысмірае!»
[Колас, 2009, с. 219–220, строки 224–229].

И Э. Леннрот, и Я. Колас изображают как воздействие музыки на слушателей, так и весь ход игры. В третьей редакции он наиболее полно отражен в финале поэмы (часть V, раздел V). Вернувшийся после скитаний Сымон две ночи напролет охраняет сон любимой, лежащей с помутившимся рассудком. Моля о выздоровлении Ганны, он вспоминает первую встречу с ней и свою игру в саду. Рождается план действий: *«Як тады, у тую ноч – / Адратуе ён дзяўчыну»* [Колас, 2009, с. 200, строки 354–355]. Полнясь духом надежд, звучит скрипка; песня метафорически обращается в живое поющее существо:

Галубком ляціць над борам,
Пчолкай зумкае ў галлі
І імкнецца к ясным зорам
Палкай просьбаю зямлі.
В молении участвуют природа, космос:
І, здаецца, сама ночка
Гэтай просьбе спачувала:
Яна нават не гайдала
Ні галінкі, ні кусточка,
Ні былінкі, ні лісточка,
Ні на ніве каласочка.
І выразней свае ніці
Месяц звешвае ў дно цьмы
І затрымлівае ў жыце
Смех няясны, смех нямы.
[Колас, 2009, с. 200–201, строки 367–379]

Музыкальный процесс становится магическим действом, достигая цели:

І раптоўна моўкнуць струны,
Задрыжаў увесь пясняр:
У акне скрозь змрочча руны
Вырысоўваецца твар!
[Колас, 2009, с. 201, строки 381–384]

Из пересказа 41-й песни Я. Коласом М. Лужанин назвал лишь несколько самых колоритных слушателей. Но число их несметно: *«сколько было птах двукрылых, // все пургою прилетели»*; // <… >, // *«жаворонки – целой тыщей»* [Леннрот, 1999, с. 462, строки 72–91] и т. д. В основе песни – народные варианты, называющие три группы слушателей – по природным стихиям: «Не было в лесу никого из четвероногих, кто бы не прибежал послушать, никого с двумя крылами, кто бы не прилетел поближе, никого в море с шестью плавниками, кто бы не приплыл послушать». Каждая группа наполнена с помощью вариантов народных рун. Их гипнотическая сила связана с применением в охотничьих ритуалах; гиперболический плач всех героев тоже восходит к ритуалам. У Э. Леннрота было так много материалов к сценам игры Вяйнямейнена, что их хватило на две отдельные песни (41-ю и 44-ю), обрамляющие центральный эпизод – добывание сампо, – и на сцены в 40-й и 47-й песнях. Эти

стихи уже не несут магических функций, стали искусством. Песнь 41-я славит прежде всего дело певцов и их воплощение – Вяйнямёйнена. Сам же Э. Леннрот, в роли певца-повествователя, проявляет себя как глубокая художественная натура. Его искусная «режиссура» фольклорного материала создает чарующее напряжение между реалистическими деталями процесса игры и сказкой, создаваемой воздействием музыки на среду [Fromm, 1967. S. 257]. Наиболее яркий эпизод песни – явление сказочно прекрасных небесных светил. Девы воздуха наслаждаются игрою, «*те – на радуге устроясь, // на дуге воздушной сидя, // эти – примостясь на тучке, // на ее багровой кромке*» [Леннрот, 1999, с. 462, строки 99–102]. Хозяйка Месяца и хозяйка Солнца ткут серебряную и золотую ткань:

Kunpa saivat kuullaksensa
tuon sorean soiton äänen,
jo pääsi piosta pirta,
suistui sukkula käestä,
katkesihe kultarihmat,
helkähti hopeaniiet.
Лишь услышали девицы
звуки музыки приятной,
бёрда их остановились,
челноки из рук упали,
золотой уток порвался,
нить серебряная сбилась.
[Lönnrot = Э. Леннрот, 2009, с. 462–463, строки 111–116]

Близкий образ дважды возникает в первой редакции поэмы Я. Коласа и сохранен в третьей (часть II, раздел II): небесные *красёнцы* – уменьшительная форма от белорусского *кросны*. Изгнанному из дома Сымону ничто не казалось дороже «*Гэтых хмарак злататканых*» [Колас, 2009, с. 46, строка 58; С. 237, строка 55]. Кросна являются и тоскующей о любимом Ганне в морозном узоре окна (часть V, раздел III): «*Эх, мароз, мароз траскучы! // <… >. // Тчэш красёнцы ты прыўдала: // Лёд – аснова і вуток, // Снег – і цэўкі, і цукала, // Іней-зоры – твой чаўнок*» [Колас, 2009, с. 177, строки 123–129; С. 346–347, строки 97–105]. В третьей редакции (часть II, раздел II) к небесным кроснам добавились новые космические образы: *«залатыя чаўночкі ўсплылі»; «і балуе пажар – іскры сонцавых кос»* [Колас, 2009, с. 45, строки 3, 15]. Мифическое действие идет уже не у ткацкого станка, а в другом углу космоса-избы – у жаркой печи:

Залатыя чаўночкі ўсплылі
З безбярэжнай далі.
Разлівае ўжо блеск агнявая рака,
І чыясь там рука
Аднімае заслону з зямлі
[Колас, 2009, с. 45, строки 3–7].

Фантастическая картина успокаивает мальчика; она завершается скрытой аллюзией [Сойни, 2011, с. 39], в первой редакции поэмы отсутствовавшей, на мотив «жемчужины-слезы Вяйнямёйнена». Драгоценность – давешние слезы Сымона, ювелир-кудесник – осенний заморозок:

А ўчарашняга дня кроплі вылітых слез
Замарозіў мароз –
Срэбрам іх парабіў, чарадзей!
[Колас, 2009, с. 45, строки 19–22].

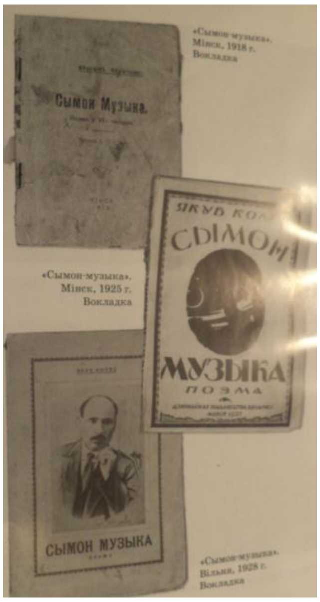
С калевальским мотивом небесных светил созвучна и песнь Сымона о звездах в третьей редакции (часть II, раздел V) – при том, что образ звезды, используемый во многих местах поэмы Я. Коласа, сохраняет тесную взаимосвязь с традиционной белорусской культурой [Алексенка, 2012]. Настоящий «гімн зорам» [Махнач, 2009, с. 416], эти строки написаны заново, по требованию издательской цензуры. Цензура усмотрела в представленном тексте «перегиб в сторону национал-шовинизма, с религиозными, божественно-слащавыми настроениями, ничем не прикрытыми, с полным отсутствием каких-либо отражений переживаемого революционного момента». Говоря без преувеличений, весь текст первой редакции поэмы изобилует религиозной лексикой – например, в части I, разделе V: *«То, здавалась, анёл Божы // Небу скаргу пасылаў»* [Колас, 2009, с. 233, строки 88–89]*;* в части II, разделе IV: *«То было якраз на Ўшэсце»* [Колас, С. 249, строка 38]; *«Бо на землю сходзіць Бог»* [Колас, 2009, с. 263, строка 171] – и др. Она естественна для Я. Коласа как одного из поэтов первых лет революции. Искренне приветствуя Октябрь, поэты выражали свои представления о новой жизни в привычных им формах библейских символов [Маркова, 2011, с. 58]. Чтобы «устранить» из песни о звездах Бога, мыслившегося в первой редакции (*«Хто рассыпаў ў небе зоры // Без канца і без чысла?..»* [Колас, 2009, с. 261, строки 93–94]), в третью редакцию введен космический пейзаж, отдаленно напоминающий калевальский: «*слугі сонца і яснай дзянніцы*»; «*ноч-цьма снуе красёнцы*»; «*чаўночак ладзіць сонца*»; «*вясёлка – выплыванне златадзённага чаўна*» и т. д. [Колас, 2009, с. 72–73, строки 93, 106, 108, 115].

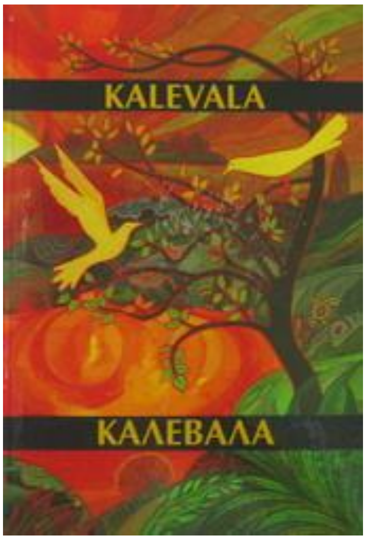
В отношении структуры построения поэтической модели в большой степени соответствуют друг другу «плач березы и изготовление кантеле» в «Калевале» (песнь 44-я) и «легенда о срубленном дубке и дудке-невольнице» в «Сымоне-музыке» (Ч. II, раздел V). В основе плача березы не лежит ни один народный вариант: Э. Леннрот сочинил его сам по образцу народных лирических и свадебных песен [Kaukonen, 1945. S. 81–84, 412–428; 1956. S. 344–349]. Также и автор «Сымона-музыканта» сочинил песню о молодом дубке, имея какие-то образцы перед глазами. Один из них, возможно, – белорусская сказка «Иван простачок» – о дудке, зовущей к восстанию [Сержпутовский, 1911, с. 149–152]; в международной системе сказочных сюжетов А – Т она значится под № 592 [СУС, 1979, с. 166], сюжет сказки дополнен в поэме описанием горестей срубленного дубка. Текст легенды вошел в обе редакции поэмы; в третьей редакции он сокращен на 13 стихов [Колас, 2009, с. 76–79, строки 232–336; с. 264–267, строки 218–335].

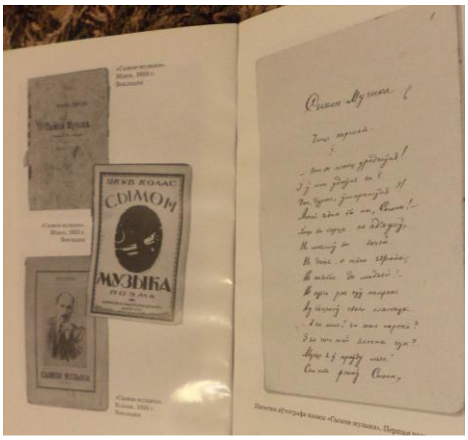
В поэме Я. Коласа есть посвящение белорусской молодежи и заключение. Посвящение написано до знакомства с «Калевалой»: «*Ад роднае зямлі, ад гоману бароў, // ад казак вечароў, // Ад песень дудароў, // Ад светлых воблікаў пакінутых дзяцей // <…>, – Збіраўся скарб, струменіўся няспынна, // <…>*» [Колас, 2009, с. 6, строки 1–10]. Но мыслями о родной земле и народной памяти эти слова очень напоминают пролог поэмы Э. Леннрота: *«Есть других немало песен, // <…>, // собранных с межей, с обочин, // <…>, в дни, когда ходил за стадом, // <…>»* [Леннрот, 1999, с. 18, строки 51–60]. Иное дело – заключение: «Там влияние явное. Не сты-

жусь, хотя говорю об этом впервые», – признавался Я. Колас М. Лужанину. Действительно, последние строки поэмы, где, как и в посвящении, Я. Колас выступает от своего имени: *«Я развітаюся з Сымонам…»* [Колас, 2009, с. 204, строка 503] – сопоставимы со словами из эпилога «Калевалы»: *«Завершить пора преданье…»* [Леннрот, 1999, с. 566, строка 514].

Итак, калевальские модели «Сымона-музыкі» Я. Коласа выявляются при сопоставлении текстов первой и третьей редакции. По признанию поэта, финальный эпизод и заключение поэмы испытали явное влияние эпической поэмы. Часть остальных моделей относится к ряду типологических параллелей: посвящение белорусской молодежи; музыкальные эпизоды; образ небесных кросен; легенда о дубке. Другая часть навеяна «Калевалой»: замерзшие слезы Сымона; некоторые космические образы.







ЛИТЕРАТУРА

Алексенка, Д. Фальклорны вобраз зоркі ў паэме Якуба Коласа «Сымон-музыка» // Каласавіны: Якуб Колас. Чалавек. Эпоха. Час: Матэрыялы XXVII канферэнцыі. – Мінск : «Ковчег», 2013. – С. 81–86.

Колас, Я. Збор твораў у дваццаці тамах. Т. 9. Паэма «Сымон-музыка». – Мінск : Беларуская навука, 2009.

Lönnrot, E. Kalevala : Eeppinen runoelma karjalaisten ja suomalaisten muinaisten kansanrunojen pohjalta = Лённрот Э. Калевала: Эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен / пер. Э. Киуру, А. Мишин. Изд. 2-е. Петрозаводск, 1999.

Лужанин, М. Якуб Колас рассказывает / авториз. пер. с белорус. Е. Мозолькова. – М., 1964.

Маркова, Е. И. Русское стихотворчество на украйне между Корелою, Чудью и Суоми: от заката империи до послевоенных победных дней. – Петрозаводск, 2011.

Махнач, Т. Каментарыі // Колас Я. Збор твораў у дваццаці тамах. Т. 9. Паэма «Сымон-музыка». Мінск : Беларуская навука, 2009. – С. 399–427.

Сержпутовский, А. К. Сказки и рассказы белорусских полешуков. – СПб, 1911.

Сойни, Е. Г. Русская поэзия первой половины XX века и Финляндия. – Петрозаводск, 2011.

Сравнительный указатель сюжетов. Восточно-славянская сказка / сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков; Отв. ред. К. В. Чистов. Л. : Наука, 1979.

Kalevala : Kommentar von H. Fromm // Kalevala. In 2 B. B. 2. – München, 1967.

Kaukonen, V. Vanhan Kalevalan kokoonpano. – Helsinki, 1939–1945. Osa 2.

Kaukonen, V. Elias Lönnrotin Kalevalan toinen painos. – Helsinki, 1956.

Пузыренко Я. В.
(Республика Украина, г. Киев)

УКРАИНСКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ ФЛОРИСТИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ К ЗИМНИМ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЫМ ПРАЗДНИКАМ

В последнее время возрос интерес к декоративной флористике, в том числе и к народным флористическим традициям. Сведения об использовании цветов в украинских народных обрядах и быте можно почерпнуть в работах многих этнографов, например [2,3,4,6]. Но специальные исследования, посвященные украинской народной флористике, появились сравнительно недавно и наиболее полно они отражены в работах М. Федущак [8,9,10]. Тем не менее, эта тема далеко еще не исчерпана, а с учетом современных тенденций возрождения народных традиций требует дополнительных исследований. Это касается и флористических композиций зимнего цикла календарной обрядовости, чему и посвящена данная статья.

Цветы сопровождают украинцев на протяжении всей жизни – от рождения до смерти, цветами украшали дома во время больших праздников и торжеств, без цветов не обходились и общественные праздники. И, конечно, цветы были непременным атрибутом календарных праздников и обрядов, например Троицы, Ивана Купала, Маковея. Не стали исключением и рождественско-новогодние праздники, растительный материал для которых заготавливали летом. И хотя зимние композиции не столь ярки, но очень разнообразны и их символическое значение чрезвычайно велико.

Одной из самых известных композиций является *Дидух*. Рождественского «деда» («дидуха») изготавливали из обжиночного (последнего) или зажиночного (первого) снопа. Ржаные или пшеничные колоски составляли в пучки, обвязывая их красочными лентами или стеблями, соединяли вместе в форме композиции из одного осевого и четырех боковых сноликов, внизу сплетенных вместе или разделенных на треногу. Дидухом мог быть и сам обжиночный или зажиночный украшенный сноп.

Само название «дидух» связано с культом предков, которых в Украине издавна почитали. Вечером перед Рождеством дидуха ставили в красном углу (иногда на столе), где он находился в течение недели (в некоторых регионах даже до Крещения – 19 января). Его наличие приносило в семью праздничность, уют и торжественность. Дидух считался покровителем рода, своеобразным богом духов (душ) всех, кто отошел от семьи, через него осуществлялся духовная связь между предками и потомками [6].

В последние годы во многих городах и селах Украины в новогодние праздники устанавливают «монументальных» дидухов на площадях. Активное возрождение обычая ставить вместо живой елки дидуха, как в частных домах, офисах, так и в общественных местах – это не только возвращение к истокам и дань уважения традициям, но и вклад в борьбу с новогодним вырубыванием живых хвойных деревьев.

Привычная сегодня для нас *новогодняя елка* не является для большинства регионов Украины исконным украшением на зимние праздники. Однако интересные сведения дает М. Федущак: «На бойковско-гуцульском пограничье рождественским традиционным атрибутом была украшенная елка. Украшали ее яблоками, позолоченными орехами и конфетами. Местные жители убеждены, что этот обычай у них исконный и не заимствованный, как теперь принято считать. Давно в зажиточных хозяев небольшие елочки подвешивали за верхушку к потолку» [9, с. 15].

Считается, что вечнозеленое деревце символизирует вечную жизнь, а украшения на нем – дары, которые получает человек. Еловые или сосновые ветки издревле символизируют победу жизни над смертью, дня над ночью, света над тьмой. А с принятием христианства это еще и символ Христа-Света, который стал для рода человеческого райским деревом жизни. Ветки хвойных деревьев, декорированные традиционными елочными украшениями – яблочками, орешками, пряниками и под. втыкали в хлеб [1, с.46]. Мы предлагаем назвать эту композицию «*новогоднее гильце»,* по аналогии к свадебному «гильцу» – когда украшенные ветки втыкались в свадебный каравай.

Своеобразной флористической композицией можно считать и *вишневые веточки*, использовавшиеся для гадания. В день святой Катерины 4 декабря девушки утром срезали себе вишневую веточку и ставили в воду. Если к рождеству она зацветет, то это знаменовало скорое замужество [1, с. 19]. Таким образом, в доме к рождеству появлялись свежие цветы.

Дидух, новогодняя елка, новогоднее «гильце», вишневые веточки – это композиции, символизирующие *мировое древо*. *Мировое древо* олицетворяет собой единство всего мира. Это своеобразная модель вселенной и человека, где для каждого существа, предмета или явления есть свое место. Это также посредник между мирами – своеобразная дорога, мост, лестница, по которой можно перейти к миру богов или в потусторонний мир. О древе жизни в мире создано множество легенд, сказок, этот символ нашел отражение в символике многих народов и, конечно же, украинского.

К *флористическому декору,* т. е. флористическим композициям, которые не имеют самостоятельного значения, я являются украшением каких-либо предметов или пространства / интерьера относятся крещенские.

На Крещение освящали *Троицу* – трисвечник или три толстые и длинные свечи, соединенные вместе. Они символизировали: или небо-солнце, землю, воду; или небо-солнце, землю и воду с растениями и животным миром и воздух с птицами и вырий; или жизнь человека: рождение, бракосочетание, жизнь и смерть. Эти свечи вкладывались в кисть (пучок) сухих «маковейских», «купальских» или «зеленосвятских» цветков. С троицей, зажженными свечами хозяин стоял на службе в церкви

на Крещение, хотя сначала троицу изготавливали на Пасху [4].

На Крещение также украшали сухоцветами, например бессмертниками, базиликом и барвинком, кувшин для святой воды, также в виде веночка. Сейчас для таких кувшинов могут использовать не традиционный, а современный декор, напр. фольгу, разнообразные блестки и т. п.

Кроме того на Крещенье растительным материалом могли украшать и вырубленный изо льда крест. Для этого использовались сосновые ветки и барвинок [1, с. 109]. Маленькие деревянные крестики декорировали сухоцветами и лентами и прибивали на колодцы и ворота.[9, с. 16].

К флористическому декору можно также отнести обычай, когда на зимние праздники плодовые деревья обвязывали соломой из снопа – «деда».

Традиционные флористические композиции отражают древние космогонические представления украинцев. Считалось, что именно на Рождество основался мир. Тогда родилось солнце, и с вершины мирового дерева оно начало ткать свою золотую паутину. Примером отзвука такого верования в Украине являются «пауки», которыми украшается покуть – красный угол на Рождество [7, с. 278].

Паук (или *теремок*) – это ромбы с соломинок, которые цепляют друг к другу по определенной схеме и подвешивают к потолку. Паук может иметь «ноги» – двенадцать лент-гирлянд, сделанных из соломы. Соломинки, нанизанные на нитку, в этих гирляндах перемежаются разноцветными кружками бумаги – «цветами», украшенными бусинами, перьями. Эти гирлянды сходятся воедино в месте прикрепления теремка к потолку, а свободные концы цепляются к потолку, образуя лучи.

Другой подвесной композицией является «*еж*» – шар, который образуют центробежные лучи из колосков или соломинок, всаженных в кусок теста.

В зимнем цикле можно также заметить и другие композиции, менее распространенные.

Так, *венком* обратносерцевидной формы, сплетенным из ржаных колосьев, иногда украшенным сухими или самодельными цветами на *Новый год* поздравляли именинников Василиев [9, с. 16].

В традиционной зимней флористике существуют примеры и *плоскостных композиций*. На Львовщине (Сокальский р-н) ко дню Богоявления изготовляли украшения на окна из ржаной или пшеничной соломы, взятой из дидуха. Каждое стекло имело свой узор, который подчинялся единому композиционному замыслу. Основой симметричного орнамента были вертикальная и горизонтальная соломинки, что образовывали крест. Считается, что такие украшения стали прототипом бумажных витинанок [9, с. 12.].

По нашему мнению, отдельной разновидностью флористических композиций является *флористический натюрморт* – натюрморт, который, кроме собственно аранжированных цветов, включает еще и другие предметы, аксессуары, драпировки и т. д., образуя целостную композицию[5, с. 61].

К народным флористическим натюрмортам мы относим прежде всего пасхальный, спасовский, рождественский. Спасовский и пасхальный – это чаще корзины для освящения, украшенные цветами. Рождественский – это *натюрморт с дидухом*. Ведь, как уже было сказано выше, размещению дидуха придавали особое значение. Таким образом, дидух и сопутствующие атрибуты и аксесуары – вышитый рушник, традиционная керамическая посуда с кутьей для предков и т. п. – образовывали рождественский натюрморт. Но можно сказать, что в народной традиционной флористике такой натюрморт формировался стихийно – т. е. его выделение в отдельный вид флорстических композиций довольно условно.

Обобщая вышеизложенное, можно сказать, что флористические композиции зимнего цикла календарно-обрядовых праздников довольно разнообразны как по символическому значению, так и по форме и относятся ко всем основным группам, которые можно выделить в украинской народной флористике, а именно – объемные, плоскостные, флористический декор, флористический натюрморт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Від Романа до Йордана: обряди, символи, страви / упоряд. Я. Музиченко, муз. ред. К. Міщенко – Львів : Свічадо, 2011. – 140 с.
2. Вовк, Х. К Студії з української етнографії та антропології. – К. : Мистецтво, 1995. – 336 с.
3. Воропай, О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис.– Мюнхен, 1958. – Т. 1–2. – Репринт. – К., 1991.
4. Килимник, С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – К. : Обереги, 1994. – 524 с.
5. Пузиренко, Я. В. Декоративна флористика: Навчальний посібник. – К. : ТОВ «Кондор-видавництво», 2013. – 232 с.
6. Скуратівський, В. Т. Дідух: Свята українського народу. – К. : Освіта, 1995. – 272 с.
7. 100 найвідоміших образів української міфології. – К. : Автограф, Орфей, 2007. – 459 с.
8. Федущак, М. Квітчання під небозводом України. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2011. – 285 с.
9. Федущак, М. Прикрашання квітами – квітчання. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. – 97 с.
10. Федущак, М. Л. Українські народні флористичні композиції (квітчання): історія, функції, типологія, художні особливості: автореф. дис… канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / М. Л. Федущак ; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2008. – 16 с.

Рахно К. Ю.
(Республика Украина, с. Опошное)

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС СНА В БЕЛАРУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ. НА ПРИМЕРЕ БЫЛИЧКИ О ГОНЧАРЕ

Успешные исследования образа гончара в беларусской мифологии [4, с. 113–114] почему-то обошли стороной такой важный его аспект, как связь этой профессии с культом умерших. Тем не менее, она существовала и могла проявляться в рассказах о непосредственной встрече горшечника с живыми покойниками – упырями, ведьмаками, которым он часто противопоставляется [10, с. 200–201; 13, с. 184], и некоторых других мотивах.

Непосредственная связь с природными стихиями наделяла гончара тайным, сакральным знанием, которое он, живя замкнуто и во многом уединённо, хранил в себе. Эту гончарскую выделенность уединением, его обособленное существование также можно считать релевантным признаком данной мифологемы в славянской фольклорной традиции. Гончар проживает в нарративах на окраине села, у леса. Временами изба его стоит на старом заброшенном кладбище. В беларусской быличке, записанной в конце XIX века в селе Никольске Минского уезда, рассказывается, как гончар углублял в своей хате яму, в которой он обыкновенно мешал глину. А на том месте, где стоял его дом, когда-то было кладбище. Случайно этот гончар выкопал две кости голени. Примерил он эти кости к себе, и оказалось, что они принадлежали человеку, намного превосходящего его по росту. Эти кости гончар показал ещё некоторым из своих соседей и зарыл их, только в другом месте. Ночью во сне к этому гончару явились два казака на сивых конях и почали спрашивать его, зачем он перенёс их кости в другое место. На следующий день гончар перенёс те кости с нового места на старое. С тех пор ни разу не являлись ему во сне те казаки [8, с. 139].

Кладбище, ритуально узаконенное пространство смерти, «*свяченая земля*», обладает постоянным и весьма опасным магическим полем [19, с. 259]. Керамологи уже обратили внимание на то, что гончары жили на погостах не только в быличках. Это случалось и в действительности. Возле кладбищ часто находились и разработки гончарных глин. Между тем, по народным представлениям, для постоянного проживания людей непригодны места, где появляется нечистая сила. К таким запретным территориям принадлежали и старые кладбища, а также участки земли, где попадались человеческие кости. Причиной этого, среди прочего, было культовое почитание мест погребений и убежденность в их опасности. Принимая во внимание данное обстоятельство, исследователи полагают, что постоянное обитание гончаров на кладбищах или же вблизи их – не случайность, а бытовое отражение древних языческих взглядов на гончарство как на священнодейство. Это архаический пережиток ещё с тех времён, когда гончары исполняли жреческие функции, особенно в ритуалах, связанных с отправлением культа предков, почитанием умерших. Ввиду роли гончара как посредника между миром живых и миром смерти его проживание на месте погребений находит вполне логичное истолкование [15, с. 51–53]. Таким образом, фольклорный текст косвенно отражает былую связь этих ремесленников со жречеством.

Представления о мёртвых как всадниках у беларусов также очень древние и восходят, скорее всего, к временам, когда хоронили вместе с конём или же посвящали его покойнику. Такой обряд особенно был распространён у балтских племён. Они верили, что умершие воины и земледельцы поднимаются на своих лошадях на небо, в обитель душ, и именно на лошадях обычно возвращаются на землю, дабы навестить свои семьи и посетить праздник умерших в октябре и другие праздники [16, с. 253; 5, с. 74, 171, 192–193, 195, 198]. Эти воззрения унаследовало славяноязычное население. Летопись под 1092 годом сообщает о нападении мертвецов на жителей Полоцка, замечая, что первые начали «*являтися на конихъ*» [14, с. 92]. И казаки как представители потустороннего мира не являются злыми силами, но представляют определённую и вполне осознаваемую гончаром опасность. При жизни они, кстати, могли быть колдунами-характерниками.

В то же время предания о находке костей очень больших ростом людей, принадлежащих к чужому этносу, характерны для фольклора белорусского Полесья, например, Брестщины, Гомельщины [7, с. 149; 2, с. 29–34; 3, с. 99–102; 20, с. 31]. Это своеобразный предметный код общеславянского сюжета о нескольких поколениях людей – великанах, обычных людях и карликах, которые последовательно будут населять землю со времён творения: «*Вэлікі люді булі*». Доказательством пребывания великанов на земле являются их кости, которые и сейчас находят в земле. Повсеместно бытующий у славян сюжет представлен в разных региональных традициях локальными вариантами, отражающими местные реалии. Великаны были первыми людьми на свете. Эти примордиальные творения Бога были огромного роста (великан мог взять на ладонь пахаря с упряжкой волов, реки были ему по колено, «*тшэрэз рэку рукоуй здаровалыс*», «*руку чэрез рэку передавалы*») и силы (бросали камни величиной с мельничный жернов, вырывали с корнями дере-

вья), принимали участие в обустройстве мироздания: насыпали горы, курганы, прокладывали русла рек и т. п., при этом передавая друг другу огромные предметы – камни, стрелы, палицы, топоры. Первые люди-великаны оказались не слишком удачным творением Бога: они были медлительны и ленивы, не могли прокормить себя, упав, не могли встать или погибали, поскольку при падении ломали себе все кости. Кроме того, они швыряли в небо камнями, губили всё живое, хотели помериться силой с Богом, как рассказывает беларусская легенда. Бог истребил их, заменив обычными людьми. Все предания о местных объектах, где были в разное время обнаружены останки великанов, строятся по стандартной схеме: следы гигантских противников находятся во время земледельческих или строительных работ либо при раскопках старых могильников. Часто присутствуют ссылки на личный опыт рассказчика. Кости ног, находимые в земле чаще всего, выступают как часть, заместитель целого персонажа, по их величине современные люди могут, сравнив с собой, сделать вывод о размерах прежнего человечества. В этом моменте предания отличаются крайней стойкостью, если не сказать стереотипностью [11, с. 43–46; 2, с. 28–33; 3, с. 98–99; 22, с. 201–202]. «*Народ до сего времени в своих преданиях вспоминает о своих предшественниках, как о великанах. В наших древних могильниках зауряд выкапываются кости великанов*» [12, с. 76]. Огромные кости как принадлежащие первым людям, первопредкам, вписываются в систему книжно-народных представлений о земле как первом «человеческом теле» (например, земля представляется как женское тело, кости которого – это камни или корни растений, волосы – трава) и о первом человеке – Адаме, созданном из природных элементов и стихий. В разных землях славянского мира мифические чужестранцы соотносились с разными этническими группами. В Беларуси гигантские останки приписывались шведам, туркам, а также каким-то богатырям-казакам [2, с. 29, 33–34; 3, с. 100, 101]. Их перенесение всегда могло спровоцировать затруднительное положение. Беларусы считали крайне предосудительным нарушать покой мёртвых, особенно же боялись взять что-то на кладбище, не говоря уже о вещах, принадлежавших лично мертвецу [8, с. 139; 21, с. 542]. Получив информацию о назревающем кризисе, следовало вернуть всё в надлежащее состояние.

Примечателен и способ получения данной информации гончаром. Контакт с умершим, по представлениям носителей традиции, может происходить в реальности, но тогда он оценивается как опасный для человека, поскольку покойник может убить его, задушив или высосав кровь. В некотором смысле пришедший в мир живых мертвец находится на чужой территории, и уже в силу этого поведение его «незаконно» и должно быть пресечено. В быличке из Кобринского уезда Гродненской губернии гончар как раз намеревается положить конец смертоносным приходам упырицы [10, с. 200–201]. Это фольклорный мотив противостояния добрых и злых сил. В то же время в пространстве снов мёртвые пребывают на равных с живыми, и их явление не рассматривается как нарушение привычного хода жизни. Проще говоря, их не боятся. Сон, таким образом, представляет собой не только канал коммуникации, но и некую особую реальность, в которой возможно – и «естественно» – общение живых с мёртвыми. В некоторых славянских локальных традициях обсуждение снов является активной коммуникативной практикой и представляется частью нормальной жизни семьи. В частности, это способ общения с покойными родственниками и чужими усопшими. Предполагается, что увиденное сновидение должно быть рассказано и истолковано как сообщение, например, как просьба. В этом случае последняя обязательно выполняется, что и происходит в быличке, а в общение с приснившимся умершим так или иначе оказываются вовлечёнными несколько человек, потому что сон может оказаться загадкой, для разгадывания которой необходимым оказывается участие не только сновидца, но и, например, его домочадцев. Перечисляя функции рассказывания снов в различных культурах, исследователи обращают внимание на то, что сон может служить для поддержания социального порядка. Явление умершего во сне обычно влечёт за собой ответные действия живых. Сны, выражающие недовольство, укор, обиду или вразумляющую просьбу покойников, не всегда выраженную прямо, связываются носителями культуры с каким-либо нарушением погребальных, реже – поминальных обрядов. В таких случаях спешат выполнить требование приснившегося покойника или исправить ошибку. Часто это ближайшие родственники умершего, ведь именно от их ритуально правильного поведения во многом зависит то, каково на том свете «живётся» покойнику. Тем самым сон выполняет функцию социального контроля, направленного на соблюдение обычаев. Он отведён традицией для соприкосновения с миром усопших и может определять поступки людей, заставляя их действовать тем или иным способом. Основной сюжетообразующий комплекс мотивов в текстах об этом – нарушение и ответ-реакция на это нарушение со стороны иномирного персонажа. Следовательно, в рассказе о контакте гончара с погребенными на месте его жилища казаками присутствует тот способ общения между представителями мира живых и мира мёртвых, который определен традицией как специально предназначенный для такого общения. В таких условиях коммуникативная активность умерших не выглядит нарушением нормального хода жизни, в отличие от контактов с ходячими покойниками, которые обычно переживаются в терминах агрессии со стороны последних [9, с. 211–214; 19, с. 262; 18, с. 122–126].

С другой стороны, для представителей архаичных культур процесс сна, в особенности сопровождающийся сновидениями, всё равно несёт определённую угрозу, поскольку, погружаясь в сон, человек оказывается в зоне пересечения миров живых и мёртвых. И опасность, возникающая при этом, связана именно с возможностью для умерших через состояние сна повлиять на мир живых, на спящего и его жизнь в яви. Дело в том, что измерение, в котором путешествуют колдуны, оно же местообитание духов и душ мёртвых, и мир сна для славян, как и для шаманистических народов, в целом идентичны. Пространство сновидений не является индивидуальным, напротив, оно может быть охарактеризовано как общее и чрезвычайно густонаселённое. В описываемой картине мира пространство снов не менее реально, чем мир бодрствующего сознания, и при этом значительно более опасно в силу возможного контакта с чужими предками, злыми демонами, враждебно настроенными

колдунами и так далее. Влияние умерших амбивалентно: они могут не только предупредить о смертельной опасности, но и подвести под неё, увести или позвать в иной мир. Претензии перезахороненных казаков уже несут в себе скрытую угрозу для гончара. Это подчеркивает и их иноэтничность. Следует также заметить, что в традиционной культуре значимость сновидений была строго детерминирована социальным статусом сновидца. Можно сказать, что сновидения здесь составляли существенную часть коммуникационных сетей, которые (с точки зрения подавляющего большинства или всех членов коллектива) обеспечивали их связь со сверхъестественными силами [17, с. 39–43, 56; 18, с. 126; 1, с. 131]. В культуре народов Северной Европы известны близкие к шаманским ритуалы вызывания пророческих снов, включавшие в себя кровавые жертвоприношения [6, с. 131, 278]. Важно, что, за крайне редкими исключениями, в большинстве историй о находке гигантских костей не говорится о вещих сновидениях и общении с их бывшими обладателями. И если беларусский фольклор особо в этом отношении выделяет гончара, значит, он воспринимается в народном сознании как руководитель или специалист по взаимодействию между мирами (колдун, знахарь), который может получать жизненно важные для социума послания. Недаром в упомянутой выше быличке с Гродненщины гончар сознаётся: «*Я трохы знаюсь с ведьмарством*…» [10, с. 201].

Представления о сне как пространстве общения с миром мёртвых продолжают сохранять значимость и в наше время, поскольку ощущение непосредственной связи с предками – основа существования человека в традиционном обществе. В нём традиция переживается как непосредственная коммуникация: живые физически чувствуют между собой присутствие предков; время неотделимо для них от преемственности поколений, отношения жизни и смерти мыслятся как органический, естественный взаимопереход. Поэтому подобные фольклорные тексты апеллируют к гончару как носителю профессиональной магии, медиатору между мирами, чей общественный авторитет при этом укрепляется и утверждается.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова, О. Евреи, цыгане и другие «чужие» в славянских народных снотолкованиях и приметах // Сны и видения в славянской и еврейской культурной традиции. – М. : Сэфер, 2006. – С. 131–140.

2. Белова, О. В. «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды / сост. и коммент. О. В. Беловой. – М. : Индрик, 2004. – 575 с.

3. Белова, О. В., Петрухин, В. Я. Фольклор и книжность: миф и исторические реалии. – М. : Наука, 2008. – 263 с.

4. Валодзіна, Т. Ганчар // Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік. – Мінск : Беларусь, 2004. – С. 113–114.

5. Гимбутас М. Балты : Люди янтарного моря. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2004. – 223 с.

6. Грейвс, Р. Белая Богиня : Историческая грамматика поэтической мифологии. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 656 с.

7. Гура, А. В., Терновская, О. А., Толстая, С. М. Материалы к полесскому этнолингвистическому атласу // Полесский этнолингвистический сборник : Материалы и исследования. – М. : Наука, 1983. – С. 49–153.

8. Демидович П. П. Из области верований и сказаний белорусов // Этнографическое обозрение. – М., 1896. – № 2–3. – С. 107–145.

9. Кормина, Ж. В., Штырков, С. А. Мир живых и мир мертвых: способы контактов (два варианта северорусской традиции) // Восточнославянский этнолингвистический сборник. Исследования и материалы. – Москва: Индрик, 2001. – С. 206–231.

10. Крачковский, Ю. Ф. Быт западно-русского селянина // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских. – М. : Университетская типография, 1873. – Кн. 3. – С. 1–212.

11. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – 552 с.

12. Лызлов, В. История земли Варяжской Руси и борьбы русскаго народа с латинской пропагандою в пределах ея / Составил В. Лызлов. – Вильна : типография М. Б. Жирмунскаго, 1886. – X, 326 с.

13. Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х годов XX века: [В 4 т.] / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – Том II. Демонологизация умерших людей. – 800 с.

14. Полное собрание русских летописей. Т.1. I. II. Лаврентиевская и Троицкая летописи. Издание Археографической комиссии. – Санкт-Петербург: типография Эдуарда Праца, 1846. – IX, 267, 2 с.

15. Пошивайло, О. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К. : Молодь, 1993. – 408 с.

16. Прохараў, А. Конь // Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік. – Мінск : Беларусь, 2004. – С. 252–254.

17. Рабинович, Е. И. Сны Пробуждённых: сон и сновидения в культуре, религии, политике Тибета. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2013. – 200 с.

18. Сафронов, Е. «Иной мир» в рассказах о сновидениях и комплексе представлений, связанных с похоронно-поминальными обрядами русских // Сны и видения в славянской и еврейской культурной традиции. – М, : Сэфер, 2006. – С. 115–130.

19. Седакова О. А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. – М, : Индрик, 2004. – 320 с.

20. Толстая, С. М. О нескольких ветхозаветных мотивах в славянской народной традиции // От Бытия к Исходу: Отражение библейских сюжетов в славянской и еврейской народной культуре. – М, : Геос, 1998. – С. 21–37.

21. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. – Т. 1. Ч. 1. Бытовая и семейная жизнь белорусса в обрядах и песнях // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. – СПб. : типография Императорской Академии наук, 1890. – Т. 51. – XXI, 708 с.

22. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej : Materiały do etnografii słowiańskiej, zgromadzone w latach 1877–1895. – Kraków : wydawnictwo Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności, 1897. – T. 1. Wiara, wierzenia i przesądy ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy i Sokółki. – 510 s.

Садко Л. М.
(Республика Беларусь, г. Брест)

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ ОБЩЕСТВА В ПОЭЗИИ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ И НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ АВТОРОВ

Силу инерции, пагубность стандартов в своём творчестве пытаются разомкнуть многие белорусские поэты второй половины XX – начала XXI вв., заявляя принципиальной проблемой художественного творчества во-

прос о «заготовленности», тотальной нормативности языка, наполненности его искусственными предложениями и разговорными клише. В свою очередь, немецкоязычные конкретисты своей целью объявляют возврат слову значения с тем, чтобы побороть ситуацию, в которой «не говорящий решает, что он говорит, а объективное состояние языка, который использует говорящий, создаёт сказанное» [1, s. 79]. Иными словами, не мы говорим языком, а язык говорит нами. В качестве средств борьбы с заштампованностью и «изношенностью» языка поэты-конкретисты предлагают вариант «изламывания» и «расшатывания» привычной лексической системы, синтаксических и грамматических связей, использования диалектизмов – носителей новых семантических и языкотворческих средств.

Во «франкфуртской поэтической лекции» Э. Яндль, теоретик и практик конкретизма, отмечает, что, «во-первых, нарушен запрет, так как этот вид языка также существует в жизни, хотя и изгнан из поэзии; во-вторых, этот язык не применяется в поэзии, <…> он позволяет обращаться к темам, которые в стихотворениях на общепринятом языке едва ли возможны; и, наконец, в-третьих, тот, кто пишет стихи о современности, каждый раз должен находить новый путь, новые средства, такой путь для меня – этот опустившийся язык» [2, s. 610].

Значительные достижения языкознания XX в. (труды И. А. Бодуэна де Куртенэ, Л. П. Якубинского, В. В. Виноградова, Б. А. Ларина, В. М. Жирмунского, М. В. Сергиевского, Э. Сепира, В. Матезиуса, Б. Гавранека, Й. Вахека, У. Вайнрайха, У. Лабова) связаны с изучением живой разговорной речи. Уже в 1920–1930-е гг. появляется целый ряд работ, заложивших основы одного из самых перспективных на современном этапе направлений науки о языке – социолингвистики, связанной с социальной природой языка, его общественными функциями, механизмом воздействия социальных факторов на язык и той ролью, которую играет язык в жизни общества.

В этой связи язык, общий стиль многих конкретистских стихотворений, резко диссонирующие с общепринятыми представлениями о языке лирики, литературной норме, лишь демонстрирует попытку создать произведения на основе подчёркнуто разговорной, повседневной речи, производных форм языка.

В европейском конкретизме часто наблюдается последовательное обращение к единицам разговорной лексики всего словарного фонда обиходной речи без купюр и эвфемизмов. Например, среди произведений Э. Яндля обращает на себя внимание особенно провокационный цикл стихов «дни стекла» *(«tagenglas»)* (1976). В нём языковой скепсис, недовольство миром, желание всё и вся изменить проявляет себя в создании особого типа героя – носителя редуцированного сознания, выражающего себя в косноязычном, аграмматичном языке, подчёркнуто ломаной стилистике. Герой стихотворения «кабак» (*«beisel»*) [3, s. 127] из этого цикла в своём незатейливом монологе, больше похожем на реестр самых обычных, банальных действий, по сути, исчерпывающе очерчивает всю парадигму своей жизни, в которой уже не осталось ничего стоящего. Поэтому и «опустившийся» язык для такого повествования совершенно уместен:

blunzen essen	колбаска съесть
dazu trinken ein seidel	с ней выпить кружка
noch ein blunzen essen	ещё одна колбаска съесть
dazu trinken noch ein seidel	с ней выпить ещё кружка
andern zuhqren sprechen	других слушать говорить
andern zuschauen essen	других смотреть есть
blunzen essen den dritten	съесть колбаска третья
dazu trinken den dritten seidel	с ней выпить третья кружка

Тексты подобного типа, написанные на «опустившемся» языке, подобны «фундаментальным энциклопедиям», отражающим общее состояние языка и мышления современников.

В таких текстах «ослышки», неправильная артикуляция, перестановки звуков / букв в словах, создание окказионализмов становятся средствами своеобразной демонстрации неправильной, изломанной повседневной речи, выражением образа мыслей, системы ценностей большинства, показа ресурсов немецкого *Umgangssprache* (обиходно-разговорного языка). Данные тексты демонстрируют радикально новый путь, этот «путь называется расширением языковой действительности вниз: туда – к детскому языку, к «немецкому иностранного рабочего», к языку ошибок и нелепостей. В словарном смысле автор говорит на «опустившемся языке”» [4, s. 105–106].

«Голоса народа» звучат и в речевых стихах сборников белорусского автора Ю. Гуменюка «Водар цела» (1992), «Твар Тутанхамона» (1994), «Рытуал» (1999). Некоторые его произведения созданы на основе традиционного авангардистского приёма эхолалии – записи подслушанных фраз, случайно оброненных слов. Так, текст стихотворения «Тэлеграф» [5, с. 9] из цикла «Відэакліпы» (сборник «Водар цела») состоит из простого перечисления расхожих выражений, устойчивых оборотов, цитат из классики, от долгого и бездумного употребления превратившихся в словесную шелуху. Такая «зарисовка с натуры» позволяет понять состояние языка и мышления простого человека, зомбированного постоянными выкриками-лозунгами, понуканиями и помыканиями:

Электрычнасць небяспечнасць	Блёк троцкістаў левых правых
Камунізм капіталізм	Маякоўскі ды Бурлюк
Сталін Мао Ленін Брэжнеў	Прага Вільня і Варшава
Рузвельт Рэйган	Гродна Кракаў
Анархізм	Гуменюк

Отчасти подобные произведения весьма близки духу концептуализма и соц-арта с их тенденцией к развенчанию социалистической идеологии, обращением к типическим структурам мышления и языка, использованием слова как «концепта», материала для поэзии, «деструкция языка до первичных сигнальных систем» [6, с. 156].

Язык таких «клиповых» стихов предельно механизирован, доведён до автоматизма, с тем чтобы продемонстрировать затёртые визуальные и речевые клише, изобразить ситуацию, в которой «складывается своеобразная эстетика (или, если угодно, антиэстетика) косноязычия» [6, с. 153] Темы таких стихов демонстративно приобщены «к сегодняшнему, преходящему, к коммунальному быту, массовому сознанию, низшим, вульгарным формам культуры» [6, с. 170].

Произведения С. Прилуцкого, белорусского поэта и переводчика, автора сборника «Дзевяностыя forever» (2008), в полной мере демонстрируют обращение именно к «опустившемуся» языку, к созданию текстов на основе лексикона повседневности – небогатого, зача-

стую аграмматичного, не придерживающегося норм грамматики и синтаксиса. К тому же, на постсоветском пространстве понятие «девяностые», фигурирующее в названии сборника С. Прилуцкого, сполна характеризует годы хаоса после распада СССР, а стойким эпитетом к этому числительному стало определение «лихие». С. Прилуцкий в своих текстах фиксирует современность, взятую в аспекте повседневности, состоящую из ужасающих своей обыденностью житейских мелочей, неладно устроенного быта, тотального дефицита и упадка нравов. Яркая иллюстрация в тексте стихотворения с одноименным названием «Дзевяностыя forever» [7, с. 16–17]:

Школа нам не дала анічога набор алоўкаў
форма паёк пара дзяжурных ведаў
сінтэз наглядцай батанікі й фізпадрыхтоўкі
прэла за шыбамі сонца і шалела ртуць
у венах цнатлівых ад піянерскага «будзь»

Сэрцы пустыя нібыта прылаўкі сельмагаў
дзеці прамзон і вялікіх пустых стадыёнаў
толькі і ёсць у вачох, што наіўная прага
стаць футбалістам банкірам ці лоўцам сноў
зрабіўся грубейшым твой слоўнік душа – пагатоў

Просторечие, заплетающийся язык стремительно деградирующего большинства, иногда нецензурная лексика – всё это неотъемлемая часть реалий современности. Отсюда и нарочитая беспафосность, примитивистская лексика, минималистическая поэтика в стихотворениях С. Прилуцкого, вышедшая на первый план. В некоторых текстах автор тяготеет к акцентному стиху, своей тематикой и ритмической организацией имеющему немало общего со столь популярным в 1990-е гг. движением рэп-культуры: мотивы анархического бунтарства, общая атмосфера телесной чувственности, граничащая с цинизмом, имморализм по отношению к криминалу и насилию – всё это создаёт картину особого языкового дискурса в его ежедневном, «низовом» выражении.

Речевые стихи белорусского поэта С. Прилуцкого, равно как и немецкоязычных конкретистов, зафиксировали момент, когда социальные жаргоны, просторечие в «лихие девяностые» буквально хлынули из социально замкнутых сфер речи в литературный язык, отражая лингвокультурную картину мира «городских окраин», рабочих кварталов, своеобразных духовных резерваций, где собраны люди, лишённые уверенности в завтрашнем дне, с пошатнувшимися представлениями о добре и зле, о высоком и низком. Героям подобных текстов свойственно нигилистическое бунтарство, подчёркнутая экспрессивность высказывания, стремление к поведенческому и языковому самовыражению. Таким образом, лексикон подобных произведений тяготеет к единицам языковой периферии.

Обращение к «языковому дну», в соответствии с терминологией академика Б. А. Ларина, разработанной ещё в 1928 г. в исследовании «О лингвистическом исследовании города», – «закономерная часть исторической эволюции любого литературного языка». Она «может быть представлена как ряд последовательных «снижений», варваризаций, но лучше сказать – как ряд «концентрических развертываний"» [8, с. 176].

Подобная «повреждённость», ущербность языка и мышления представлена в текстах белорусского поэта не как изъян лирического героя, требующий сочувствия, а как особое средство выразительности, приём создания художественного образа. Необходимо отметить также создание поэтом особой депрессивной атмосферы, картины мира без каких-либо ценностных ориентиров, где только горькая ирония, сарказм и мотивы чёрного юмора спасают лирического героя от самоуничтожения:

а рабочы электралямпавага заводу
выпіўшы за шапікам фаўст пладовы
нясе да хаты мех цыбулі
каб парадаваць жонку
каб жонка ня біла
каб жонка хаця б любіла
калі ўжо каханне
20 гадоў як паслала іх абоіх падалей («11-я запаведзь») [7, с. 24–25].

Тенденция отказа от привычных норм, в том числе и языковых, отчуждение от формализированного общества, затаённая ирония, прорывающаяся в саркастический смех по отношению к стандартам «советскости», находит выражение и в сборнике белорусского автора Вс. Горячки «Пралетарскія песні» (2004). В стихотворении «Тост» [9, с. 19] подчёркнуто умильное, слащавое любование «дорогим Ильичом», характерное для официальной поэзии, всего несколькими просторечными, псевдонаивными штрихами – «бародка, як памазок для галення», «кепачка на галаве» – превращает предмет разговора, великого вождя, в обычного и заурядного человека, к которому, как к простому знакомцу, можно обратиться с обыденной репликой, эпиграмматически завершающей текст. Это явление подтверждает мысль Ю. Тынянова, который утверждал, что «из пародии на предшествующий стиль вырастает новый стиль» [10, с. 18–27]:

Бародку меў таварыш Ленін,
Як памазок, што для галення,
І кепачку на галаве.
Такі звычайны чалавек.

В. Жибуль в предисловии к сборнику отмечает особенный тон стихов В. Горячки: «Так і атрымліваецца карыкатура з жыцця, прычым сваю саркастычную з'едлівасць лірычны герой часта маскіруе пад шчырую наіўнасць» [11, с. 3].

Тексты подобного типа с особой силой демонстрируют стихию устной речи, которая проявляет себя и в разговорной интонировке стиха, и в пародийном использовании шаблонных, избыточных разговорных выражений, междометий. Речевые средства, которые используют поэты для создания таких произведений, настолько обычны, каждодневны, что буквально с первых строк связываются в восприятии читателя / слушателя с конкретной жизненной ситуацией, возвращая, таким образом, совпадение предмета и понятия. По сути, С. Прилуцкий, Ю. Гуменюк, В. Горячка, как и Э. Яндль, обращаются к полистилистическому письму, для которого характерно сочетание общеупотребительной лексики с разговорным языком, вульгаризмов с поэтическими оборотами. По мнению М. Эпштейна, «словесная ткань <…> таких стихов неряшлива, художественно неполноценна, раздёргана в клочья, поскольку одна из задач <…> – показать обветшалость и старческую беспомощность словаря, которым мы осмысляем мир» [6, с. 170].

ЛИТАРАТУРА

1. Arnold, H. L. Die westdeutsche Literatur 1945 bis 1990. / H. L. Arnold. – Mьnchen : DTV, 1995. – 193 s.
2. Riha, K. Ernst Jandl / K. Riha // Deutsche Dichter des 20 jahrhunderts / hrsg. H. Steinecke. – Berlin : Erich Schmiat, 1994. – S. 608–613.
3. Jandl, E. Poetische Werke : in 11 Bde. / E. Jandl ; hrsg. K. Siblewski. – Mьnchen : Luhterhand, 1997. – Bd. 7 : Bearbeitung die Mьtze. – 210 s.
4. Matt von, B. Der tдgliche Krieg um Schlafen und Wachen / B. von Matt // Gedichte von Ernst Jandl / hrsg. : V. Kaukoreit, K. Pfoser. – Stuttgart : Reclam, 2002. – S. 105–115.
5. Гумянюк, Ю. Вуліца тыгровых архідэяў / Ю. Гумянюк. – Biaiystok : Zakiad Poligraficzny ARES Mikoiaj Jуzefowicz, 2003. – 159 с.
6. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков / М. Н. Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.
7. Прылуцкі, С. Дзевяностыя forever / С. Прылуцкі. – Мінск : Медысонт, 2008. – 148 с.
8. Гарачка, У. Пралетарскія песні : вершы / У. Гарачка. – Мінск : Логвінаў, 2004. – 72 с.
9. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников. – М. : Наука, 1993. – 574 с.
10. Жыбуль, В. Помнікі і пратэзы / В. Жыбуль // Пралетарскія песні : вершы / У. Гарачка. – Мінск : Логвінаў, 2004. – С. 2–4.

Самохіна А. М.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АСАБЛІВАСЦІ ВЯСЕЛЛЯ СІРАТЫ Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ

Вясельная абраднасць у традыцыйнай культуры адзначаецца выкананнем пэўных рытуальных дзеянняў і тэкстаў песень у межах асобнай лакальнай традыцыі і існаваннем варыянтаў іх правядзення. Характэрныя асаблівасці мае вяселле сіраты. Яго асноўнай адметнасцю з’яўляецца прабыванне нявесты або жаніха ў сацыяльным стане сіроцтва. Да сірот адносяцца маладыя, у якіх памерлі адзін або абодва з бацькоў. Так як адной з важных функцый роду (сям’і) было рэгуляванне шлюбных адносін, адсутнасць маці (бацькі) пры правядзенні абраду абумовіла ўзнікненне шэрагу асаблівых рэгламентацый, рытуальных дзеянняў і тэкстаў. Гэтыя пытанні разглядаліся ў працах Л. А. Малаш [1, 7], А. С. Аксамітава [1], Т. Б. Варфаламеевай [2], У. М. Сысова [9], В. М. Шарай [11] і іншых. Вывучэнне гэтай праблемы, улічваючы захаванасць абраду, дазваляе правесці глыбокі семантычны аналіз.

Да адной з найбольш яркіх асаблівасцей вяселля сіраты, у адрозненне ад звычайнага, неабходна аднесці сіроцкія песні, якія распаўсюджаны па ўсёй тэрыторыі Беларусі і гучаць толькі ў ходзе правядзення гэтага рытуалу. Яны ў сваёй большасці выконваліся пад час абрадавых дзеянняў, у якіх адну з галоўных роляў павінны былі выконваць бацькі: запрашэнне родных на вяселле, пасад, дабраслаўленне, выпраўленне жаніха да нявесты, ад’езд да вянца і сустрэча пасля яго, адпраўленне да маладога [7, с. 6]. Нягледзячы на тое, што такія песні гучалі як для нявесты, якая страціла бацькоў, так і для жаніха, аднак, апошніх у колькасным плане значна менш.

Беларускія вясельныя сіроцкія песні, якія адзначаюцца багаццем сваіх матываў і сюжэтаў, можна аднесці да адной з трох груп паводле класіфікацыі Л. А. Малаш – па зместу і кампазіцыйнай будове [7, с. 6–7]. Так да першага тыпу адносяцца творы, якія не прымеркаваны да нейкага канкрэтнага этапу вяселля, аднак, яны могуць указваць на яго. Такія песні адзначаюцца наяўнасцю развітага сюжэта і ўстойлівых слоўных комплексаў. Да другога тыпу адносяцца творы, прысвечаныя непасрэдна аднаму з этапаў сіроцкага вяселля. Адзначаюцца такія песні невялікім памерам і наяўнасцю матываў-зваротаў. Да асобнай групы можна аднесці і вясельныя галашэнні, якія выконваліся самімі маладымі-сіротамі. В. М. Шарая, аналізуючы ў міжкультурным параўнанні развітанне нявесты з роднымі, домам, адзначае, што «вясельныя галашэнні як элегічныя ламентацыі (аплакванні), якія валодаюць прыкметамі, характэрнымі для іншых разнавіднасцей галашэнняў, з уласцівымі ім агульнымі месцамі і ступенню імправізацыі, напоўненыя большым драматызмам, смуткам, чым вясельныя песні з матывам развітання з бацькоўскім домам» [11, с. 335]. Гэтае меркаванне захоўвае сваю актуальнасць і ў дачыненні да ўсіх вясельных сіроцкіх песень.

Галашэнні характэрны для паўночнабеларускай вясельнай традыцыі. Арэал іх бытавання ахоплівае ўсход Віцебскай вобласці і часткова паўночныя раёны Мінскай вобласці, не ўлічваючы іх выканання ў працэсе наведвання могілак. Такая ж вясельная традыцыя характэрна і для паўночнарускіх рэгіёнаў, дзе ўвогуле галашэнні маюць шырокае распаўсюджванне [10, с. 189–190]. Аналізуючы беларускія вясельныя галашэнні, Т. Б. Варфаламеева падкрэслівае, што «імі адзначаліся найбольш значныя моманты рытуалу, і перш за ўсё тыя, якія з’яўляюцца яго кульмінацыямі – абрады дабраслаўлення, надзялення маладой (у шэрагу вузкалакальных традыцый гэта адбывалася разам з абрадам пасада) і развітання маладой з родным домам, сям’ёй» [2, с. 34]. Акцэнтуецца ўвага і на тым, што галашэнні, якія выконваліся пад час двух першых з узгаданых рытуальных дзеянняў, у сваёй структуры змяшчаюць больш устойлівых канструкцый, чым у апошнім, для якога характэрна большая наяўнасць імправізацыйных кампанентаў [2, с. 34–35]. Для такіх твораў характэрна сольная форма выканання, песенная і рэчытатыўная традыцыя, а таксама выкананне пераважна ў першай палове вяселля ў доме нявесты [1, с. 34–35].

Так як родныя бацькі ў ходзе вяселля выконваюць адну з важнейшых роляў, пры іх адсутнасці гэтыя функцыі абавязкова перакладаюцца на пэўную асобу. Такі выбар залежыць ад лакальнай культурнай традыцыі. Аднак, выдзяляецца і шэраг асоб, якія найбольш часта ў розных рэгіёнах Беларусі выконваюць гэту ролю: родны дзядзька (цётка) або хросныя бацькі сіраты: «З Богам, Робертка, з Богам, дзіцятка, і з прачыстай мамкай, / хай благаслаўляюць, хай надзяляюць / цёткі ды дзядзькі, ды хросная мамка» [8, с. 91]. Акрамя таго, даволі часта акрэсленыя функцыі могуць у пэўнай ступені перакладацца на сясцёр або братоў, якія, згодна з некаторымі асаблівасцямі лакальнай традыцыі,

абавязкова павінны быць старэйшымі па ўзросце або знаходзіцца ў шлюбе. Апісанні такога выбару адлюстраваны ў некаторых тэкстах вясельных сіроцкіх песень: «Ляціць, ляціць да й белая лябёдка, / да й знаць па ўсім, што Надзечка сіротка. / Некаму ў яе кала століка пахадзіць, / некаму ў яе парадачкі павадзіць. / – Ёсць у мяне большы брацітка за мяне. / Ён жа ж у мяне кала століка паходзіць, / ён жа ж у мяне парадачкі паводзіць» [6, с. 348]. Радзей гэту ролю выконвалі бацькі памерлых маці ці бацькі; «бабуля» (жанчына, якая ўдзельнічала ў хрэсьбінным абрадзе); музыка або жабрак. Згодна з уяўленнямі беларусаў, адлюстраванымі на вербальным узроўні, у якасці асобы, якая замест бацькоў дабрасляўляе і дае шчаслівую долю сіраце пад час яе вяселля, можа выступаць і Бог: «Не стой, Божа, у сянёх, / хадзі, Божа, у хату. / Сядзь-ка, Божа, на куту, / Баславі-ка сірату. / Баславі, Божа, доленькай, / шчасцем і добрым здароўем» [13, с. 42]. У якасці дарадчыка або заступніка ў вясельных сірокіх песнях можа ўзгадвацца «Божая Маці» і анёлы: «– Да куды йдзеш, да Божая Маці? / – Іду я на вяселле: / Ой, чуці-зачуваці на свеце зелле, / сіроты вяселле. / Сама ў сіроты на покуце, / а янголы пашлю на спамаганне» [3, с. 86]. Акрамя ўзгаданых вышэй асоб, такія абавязкі маглі перакладацца на саму сірату, на маці або бацьку (калі рэч ідзе пра паўсірату), суседзяў, жонку брата. Нягледзячы на тое, што функцыянальна памерлых бацькоў абавязкова замяняў нехта іншы, зваротамі да іх прасякнуты амаль усе этапы вяселля сіраты. Узгадваецца тое, што ўсё ж такі іх месца ніхто заняць не зможа: «Ёсць у мяне маткаў многа, / а роднае ніводнае, / да вядуць мне параданьку, / да не шчыру праўданьку. / Яны сваё дзіця маюць, / да ўсю праўду астаўляюць. / Яны сваё дзіця маюць, / да ўсю маю долю астаўляюць» [3, с. 123].

Калі вяселле адбывалася ў паўсіраты, то пэўныя асаблівыя рэгламентацыі-забароны мелі месца адносна яе аўдавелай маці ці бацькі. У залежнасці ад асаблівасцей лакальнай культуры такая асоба магла быць пазбаўлена ўдзелу ў некаторых рытуальных дзеяннях. Гэтыя забароны былі скіраваны на забеспячэнне дабрабыту будучай сям'і. Так, напрыклад, у паўднёвых рэгіёнах Беларусі маці-ўдаве забаранялася сустракаць маладых пасля вянчання, прымаць удзел у вырабе і дзяленні каравая [5, с. 296].

Адной з найбольш яркіх асаблівасцей вяселля сіраты з'яўляецца наведванне могілак, распаўсюджанае на ўсёй тэрыторыі Беларусі. Асноўная ідэя гэтага рытуальнага дзеяння – запрашэнне памерлых бацькоў на вяселле і атрыманне падтрымкі ад продкаў. Часцей яно выконвалася ў форме плачаў з прыгаворамі, радзей – галашэнняў з галашэннямі [7, с. 10]. Час выканання гэтага рытуальнага дзеяння мяняўся ў залежнасці ад лакальнай традыцыі. У тэкстах некаторых вясельных сіроцкіх песень, якія апісваюць гэту дзею, можа ўказвацца пэўны час, напрыклад: зборная субота, дзявочы вечар, нядзельныя раніца або дзень. Зыходзячы з таго, што бацькоўскае блаславенне на вяселлі лічылася неабходным дзеля забеспячэння дабрабыту маладым і працягу роду, менавіта такі матыў-зварот найбольш часта сустракаўся ў творах, якія выконвала сірата на могілках: «Татулька мой, хадзі да мяне, / благаславі мяне на пасад сесці, / татулька мой, на шчаслівым месце» [3, с. 282]. На думку У. М. Сысова, «такія вясельныя галашэнні над магіламі бацькоў нярэдка заканчваліся імправізаванымі гаротнымі маналогамі, у нечым вельмі падобнымі на ўзоры пахавальнай лірыкі» [9, с. 94]. Само ж рытуальнае дзеянне адлюстравана даволі шырока ў некаторых тэкстах вясельных сіроцкіх песень, якія часцей выконваліся на дзявочы вечар і пад час пасада. Група гэтых твораў мае шэраг адметных матываў. Самы распаўсюджаны з іх – «тры замочкі, якія перашкаджаюць памерлым бацькам прыйсці на вяселле». Сярод вобразаў «замкоў», якія ўпамінаюцца ў гэтых песнях, часцей сустракаюцца «жоўты пясочак», які засыпаў «вочкі» або «насочак» і не дае глядзець або дыхаць; «сырая зямелька», якая «залегла грудцы» і не дае дыхаць; «траўка-мураўка» або «зялёны дзярночак», якія «засланілі ваконца» або «вочкі» і не даюць глядзець; сасновыя або грабовыя дошкі, які «сціснулі ножкі» і не даюць устаць або павярнуцца; грабовыя, дубовыя або жалезныя цвікі, якія «сціснулі плечкі» або «збілі галоўку». Як адзначае Н. С. Гілевіч, такое вобразнае прадстаўленне смерці можна аднесці да аднаго з самых яркіх прыкладаў алегорыі, улічваючы той факт, што яна ў беларускім фальклоры сустракаецца вельмі рэдка [4, с. 123].

Існавалі і пэўныя рэгламентацыі, якія датычыліся пад час вяселля непасрэдна сірот. Напрыклад, паўсюдна па Беларусі лічылася, што маладыя, якія страцілі аднаго або абодвух бацькоў, павінны ў працэсе правядзення абраду быць больш сціплымі і стрыманымі, а таксама праяўляць большую павагу да сваякоў і суседзяў [7, с. 16]. Такім чынам, праз такія рэгламентацыі назіраецца свайго роду дэманстрацыя ўдзячнасці сіраты за калектыўную апеку грамадства. Гэта адбывалася з-за таго, што, прымаючы на сябе пэўныя функцыі памерлых бацькоў, суседзі і знаёмыя мелі дачыненне да стварэння дабрабыту будучай сям'і: «Хадзіла Манька, тры разы хадзіла, / свайго татка на параду не ўпрасіла. / – Радзься, дзіцятка, з добрымі людкамі, / радзься, дзіцятка, з добрымі суседкамі» [3, с. 200].

Нярэдка ў вясельных сіроцкіх песнях узгадваецца і такая асаблівасць гэтай урачыстасці, як беднасць: «– Войчанька, мой родненькі, / да ў ва што мне прыбірацися: / ці ў сукенкі, у вайдамашкі, / ці ў кажушкі да ў сярмяжкі? / – Марыська, маё дзіцятка, / сярмяжкі сівенькі, кажушкі бяленькі, / то сірочае ўбранне» [3, с. 47]. Аднак, выконваліся ў залежнасці ад абставін і іншыя песні: «Ой, значна, значна па вяселлейку, / што сіроцкае вяселле. / Хата багата, расход вялікі, / да параданьку нету. / Хоць вялікі двор, не ўвесь прыбор, / калі матухны нету» [3, с. 177].

Асаблівасцю вяселля нявесты-сіраты з'яўлялася і рэгламентацыя, згодна з якой, яна павінна была абавязкова плакаць. Нягледзячы на тое, што гэта правіла датычылася і маладых, у якіх былі бацькі, аднак, на сірату «ў два разы больш уплываў гэты закон <…> для выпрошвання ў Бога шчаслівай у будучым замужняй долі» [14, с. 96]. Праз тэксты вясельных сіроцкіх песен гэта рэгламентацыя разглядаецца як свайго роду ўшанаванне памяці памерлых бацькоў і прызнанне таго, што іх паўнавартасна ніхто не заменіць: «Плач, малад, плач, / плач, не ўнімайся, / на татачку не спадзявайся. / Плач, малада, плач. / Плач, малада, плач, / што не татачка выдае, / невялікі пасаг дае. / Плач, малада, плач. / Плач, малада, плач, / што ёсць каму піці-есці, / да нет каму парадачку весці. / Плач, малада, плач» [12, с. 645]. У

некаторых творах таксама ўзгадваецца, што плач пад час вяселля з'яўляўся нормай і для жаніха-сіраты: «Пайшоў вінаград у зялёны сад, / жалосна іграючы. / Пайшоў Іванька каля сталоў, / галоўку скланяючы, / вочкі ўгару, / слёзкі на зямлю, / татку ўспамінаючы» [3, с. 64].

Такім чынам, можна адзначыць, што вяселле сіраты ў традыцыйнай культуры беларусаў мае шэраг сваіх асаблівасцей. Так да адметных рытуальных дзеянняў вяселля сіраты адносіцца наведванне сіратой могілак, дзе пахаваны бацькі, і запрашэнне іх на вяселле. Да асноўных асаблівасцей, якія рэгламентуюць нормы народнага этыкету, адносяцца больш стрыманыя і паважлівыя адносіны да блізкіх і знаёмых з боку сіраты, а таксама правіла, згодна з якім, нявеста, якая страціла бацькоў, павінна больш плакаць пад час абраду. Пэўныя рэгламентацыі, забароны маюць месца і ў дачыненні да аўдавелых маці ці бацькі пад час некаторых рытуальных дзеянняў. Такім чынам, можна адзначыць, што вяселле сіраты ў традыцыйнай беларускай культуры мае шэраг сваіх асаблівасцей у адрозненне ад звычайнага, што ў сваю чаргу ўказвае на больш складаную арганізацыю гэтага абраду і дазваляе пасродкам яго аналізу даследваць уяўленні беларусаў пра сірот і асоб, якія з імі звязаны.

ЛІТАРАТУРА

1. Аксамітаў, А., Малаш, Л. Беларускае вяселле ў адносінах да заходнеславянскіх вяселляў – польскага і славацкага / А. Аксамітаў, Л. Малаш. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 37 с.
2. Варфаламеева, Т. Б. Галашэнні ў беларускай вясельнай традыцыі / Т. Б. Варфаламеева // Вяселле / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – С. 26–37.
3. Вяселле. Песні : у 6 кн. : Кн. 3 / рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік; склад. Л. А. Малаш; муз. дадат. З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 768 с.
4. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Выш. школа, 1975. – 285, [2] с.
5. Гура, А. В. Вдовство / А. В. Гура, Г. И. Кабакова // Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в 5 т. – М., 1995. – Т.1. : А–Г. – С. 293–297.
6. Мажэйка, З. Я. Песні беларускага Паазер'я / З. Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 492, [2] с.
7. Малаш, Л. А. Сірочыя песні. Вянчанне. У доме маладой перад ад'ездам маладога / Л. А. Малаш // Вяселле / рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – С. 5–27.
8. Сахараў, С. П. Народная творчасць латгальскіх і ілукстэнскіх беларусаў / С. П. Сахараў. – Rīgā : Latvijās baltkrievu biedrības izdevums, 1940. – 160 с.
9. Сысоў, У. М. Беларуская пахавальная абраднасць / У. М. Сысоў ; АНБ, Ін-т мастацтвазн-ва, этнагр. і фалькл. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 182 с.
10. Чистов, К. В. Причитания у славянских и финно-угорских народов (некоторые итоги и проблемы) / К. В. Чистов // Фольклор. Текст. Традиция : сб. ст. / Рос. гос. гуманит. ун-т, Ин-т высш. гуманит. исслед., Центр типологии и семиотики фольклора. – М. : ОГИ, 2005. – С. 186–198.
11. Шарая, В. М. Сацыякультурныя асаблівасці родавых уяўленняў славян у кантэксце традыцыйнай духоўнай культуры еўрапейскіх народаў / В. М. Шарая // Мовазнаўства : літаратуразнаўства : фальклорыстыка : XV Міжнар. з'езд славістаў (Мінск, 20–27 жн. 2013). – Мінск : Белар. навука, 2013. – С. 333–344.
12. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Акад. наук, 1887–1902. – Т. 1. – Ч. 2 : Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – 1890. – [2], XXXI, [2], 708, [2] с., [6] л. ил., нотных ил.
13. Шлюбскі, А. А. Матэрыялы да вывучэння фальклору і мовы Віцебшчыны / А. А. Шлюбскі. – Мінск : Выд-не інст. бел. кул., 1928. – Кн. 5. – Ч. 2. – 259 с.
14. Rypiński, A. Białoruś : kilka słów o poezyi prostego ludu tej naszej pol. prowincji, o jego muzyce, spiewie, tancach et cetera / A. Rypiński. – Paryż : Druk. J. Marylskiego, 1840. – 228 s.

Тагирова Ф. И.
(Российская Федерация,
Республика Татарстан, г. Казань)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ КОДОВ В ОБЩЕКУЛЬТУРНЫЕ. НА ПРИМЕРЕ ТАТАРСКОГО МИФОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗА ШУРАЛЕ

Любая культура уходит своими корнями вглубь истории народа. Поэтому основу культуры составляет синкретическое единство мировосприятия и миропонимания народа, его обычаев и традиций, народных поверий и мифологии, возникших в самые древние периоды формирования человеческого общества. В процессе исторического развития общества происходит усовершенствование, пополнение, видоизменение, сращивание и шлифовка этих элементов, в итоге чего они превращаются в своеобразные маркеры, свойственные только данной культуре. Самые архаичные из них, в первую очередь, находят отражение в фольклоре в виде наиболее употребительных выражений, клише, образов, эпитетов и т. п., где расширяют своё значение, распространяются во всём сообществе, принимают универсальный характер и, иногда развившись до символов, начинают выполнять функцию фольклорных кодов. Они же, в свою очередь, могут развиваться дальше, переставая быть просто индикаторами фольклорного стиля, идиоматизироваться и закрепляться в языке. Таким образом, язык, будучи одним из основных идентификационных признаков нации, представляет собой зеркало, в котором отражается весь процесс подобных преобразований. В результате формируется система лингвокультурных кодов, присущая данному языковому сообществу.

Есть полные основания говорить не только о синкретическом характере культуры народа в ранние этапы его истории, но и о несомненной неразрывной взаимосвязи, взаимопроникновении и взаимообусловленности разных проявлений культуры и в современный период. Мы попытаемся продемонстрировать непрерывный последовательный процесс взаимопревращения кодов в пределах одной культуры на небольшом примере.

В татарской мифологии бытует своеобразный персонаж. Это так называемый Шурале, который живёт в лесу, похож на человека, весь покрыт шерстью и имеет один рог на лбу. Из фольклорных произведений ему посвящено несколько сказок [8; 111–115], кроме того, он встречается в нескольких легендах. В них рассказывается о том, что Шурале всячески вредит путникам, пугает их, старается запутать, завести, сбить с дороги и защекотать до смерти.

Рисунок 3. Иллюстрация к поэме «Шурале». Художник Б. Альменов. 1966 г.

Так как основными носителями исторически сложившихся культурных кодов является, в первую очередь, лексико-фразеологический состав языка, в татарской фразеологии находим по крайней мере несколько выражений, где фигурирует данный персонаж: *шүрәлегә су башы күрсәтү* (букв. показать шурале исток реки); *шүрәле каргаган авыл* (букв. деревня, проклятая шурале); *шүрәле бармак* (букв. палец как у шурале); *шүрәле мөгезе күрсәтәләрме әллә?* (букв. может показывают рог шурале?) и др. Например, значение выражения *шүрәлегә су башы күрсәтү* (букв. показать шурале исток реки) восходит к фольклорному сюжету. Один запоздалый путник встречает Шурале и убегает от него, перепрыгнув через речку. Шурале подходит к речке, но не может перейти её (как и у многих других народов, у татар было поверье, будто потусторонние силы не могут переправиться через водную преграду). Шурале, пытаясь найти исток речки и обойти её, спрашивает у прохожего, в какой стороне исток. Смекалистый прохожий, естественно, показывает в сторону устья. Таким образом, раскрывается мотив, заложенный в современное значение данного выражения в татарском языке «обмануть, провести, обвести вокруг пальца» [7, с. 269].

Мифологические корни другого выражения – *Шүрәле каргаган авыл* (букв. деревня, проклятая шурале) – также очевидны. В одной из татарских сказок повествуется о том, как к лошадям на пастбище деревни Шигали повадились Шурале [7, с. 271]. Жители, чтобы избавиться от них, решили поймать одного и убить. Для этого спину одного коня смазали смолой. Наутро конь вернулся с прилипшим Шурале. Его бросают в огонь, а Шурале за это проклинает деревню: «*Авылыгыз алты йорттан артмасын, җиде йортка җитмәсен!*» – ‘Чтоб никогда в деревне домов не было больше шести, не дошло до семи’. С этого дня некогда большое и богатое село приходит в упадок и остаётся всего несколько домов. Подобный сюжет упоминается ещё в нескольких текстах [8, с. 111–115]. Таким образом, становится понятным, почему деревни в 6–7 домов называют *деревня, проклятая шурале*.

Другие выражения, такие как *Шүрәле бармак* «Шуралиный палец», *Шүрәле мөгезе күрсәтәләрме әллә?* «Шуралиный рог показывают что ли?», основаны на типичных признаках сказочных Шурале – длинных пальцах и одном роге. Налицо превращение мифологического образа в лингвокультурный код, понятный исключительно татароязычному носителю.

В процессе исторического развития некоторые из образов, играющих роль лингвокультурных кодов, расширяют свою сферу, распространяясь и в других областях культуры. Это, конечно, невозможно без стечения целого ряда взаимообусловленных факторов. Так, в начале XX века великий татарский поэт Габдулла Тукай, по примеру А. С. Пушкина, по мотивам народных сказок Заказанья пишет поэму «Шурале». Дальнейшая эволюция образа уже связана не столько с мифологическим первоисточником, сколько с литературным произведением и его персонажем. Начали издаваться книги, появились иллюстрации. Самыми первыми и известными можно считать иллюстрации Баки Урманчы, относящиеся к 20-м годам. Позже, в 70-е он еще раз обратился к этой теме.

Наиболее яркое воплощение образ Шурале нашёл в балете. В начале 40-х в Татарском государственном оперном театре Леонид Якобсон поставил первый татарский балет «Шурале» на музыку Фарида Яруллина, однако премьера была сорвана началом Великой Отечественной войны. Сам композитор сразу ушёл на фронт и погиб в октябре 1943 года. Премьера балета «Шурале» состоялась в том же оперном театре Казани 12 марта 1945 года.

Рисунок 4 Сцена из балета, 1945

В 1950 году балет Ф. Яруллина был поставлен на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. Кирова. После этой премьеры балет получил общесоюзное и международное признание. Позднее его поставили почти все крупные театры оперы и балета СССР – в Москве, Киеве, Харькове, Одессе, Риге, Таллине, Ташкенте, Алма-Ате. Его танцевали также на сценах Болгарии, Румынии, Чехословакии, Польши, ГДР. «Шурале» – один из самых ярких балетов советского времени. Его музыка, основанная на ритмоинтонациях татарского фольклора, как песенных, так и плясовых, блестяще разработана композитором всеми способами профессиональной музыкальной техники», писала известный критик Л. Михеева.

В 2009 году Мариинский театр г. Санкт-Петербурга обновил постановку.

Литературная жизнь персонажа также продолжается. Пьеса современного татарского писателя Т. Миннуллина «Җанкисәккәем» (Свет моих очей) вдохнула новую жизнь в образ Шурале, который на сей

раз предстаёт как символ родного края, первозданной природы. Кроме того, Шурале выступает как персонаж или упоминается в произведениях И. Юзиева, Л. Лерона, Р. Миннуллина, Р. Батуллы, Р. Хариса, Р. Зайдуллы, Р. Маннанова и др.

На сегодняшний день образ Шурале практически представляет собой широко растиражированный элемент масскультуры. Так, он часто используется в качестве названия парков развлечений, детских площадок, домов творчества, кафе и др. Созданы многочисленные живописные (художники Б. Урманчы, Б. Альменов, Ф. Аминов и др.) и скульптурные (скульпторы Г. Зяблицев, Б. Урманчы, М. Гасимов и др.) портреты. Не раз проводились специальные выставки или конкурсы портретов Шурале.

Рисунок 5«Былтыр и Шурале». Скульптор Г. Зяблицев. 1957 г.

Таким образом, в течение сравнительно небольшого периода – последних ста лет – незначительный, локальный персонаж мифологической легенды, имеющей крайне малый ареал распространения, перенёс полную трансформацию в общекультурный код. И образ Шурале для представителей нынешней татарской этнокультуры является не только и не столько конкретным мифологическим персонажем. В настоящее время этот образ, многократно отражённый в татарской поэзии, драматургии, музыке, оперном и балетном искусстве, скульптуре и живописи т. п., представляет собой некое сложное ментальное целое, включающее в себя много разноплановых составляющих.

ЛИТЕРАТУРА

1. Исәнбәт, Н. С. Татар теленең фразеологик сүзлеге. Ике томда. (Фразеологический словарь татарского языка. В 2-х томах). – Казан : Тат.кит.нәшр., 1989. – I том. – 495 б.

2. Исәнбәт, Н. С. Татар теленең фразеологик сүзлеге. Ике томда. (Фразеологический словарь татарского языка. В 2-х томах). – Казан: Тат.кит.нәшр., 1990. – II том. – 365 б.

3. Насыйри, К. Сайланма әсәрләр. 4 Tomda, III том. – Казан : Тат.кит.нәшр., 2005.

4. Пьянович, А. Постоянные эпитеты как лингвокультурные маркеры и их фразеологическая транспозиция (теоретический и переводческий аспекты) // Филологические науки. – 2008. – № 6. – С. 89–98

5. Татар фольклоры мәсьәләләре. Хәмит Ярминең 100 еллыгына багышлана (Проблемы татарского фольклора. Посвящается 100-летию Х. Ярми). – Казан: Фикер, 2004

6. Татар халык иҗаты. Мәкальләр һәм әйтемнәр (Татарское народное творчество. Пословицы и поговорки). – Казан : Тат. кит. нәшр., 1987. – 592 б.

7. Татар халык иҗаты. Риваятьләр һәм легендалар. Томны төзүче, кереш мәкалә һәм искәрмәләрне язучы Гыйләҗетдинов С. М. (Татарское народное творчество. Легенды и предания). – Казан: Тат.кит.нәшр., 1987. – 367 с.

8. Татар халык иҗаты: Әкиятләр (Татарское народное творчество. Сказки). – Казан : Тат. кит. нәшр., 1989.

9. Татар халык иҗаты. Әкиятләр. Томны төзүче, искәрмәләрне хәзерләүче Х. Х. Гатина, Х. Х. Ярми, кереш мәкалә язучы Л. Ш. Җамалетдинов, Х. Х. Ярми (Татарское народное творчество. Сказки. Книга 1.). – Казан : Тат.кит.нәшр., 1977–406 с.

10. Татар халык иҗаты. Әкиятләр. Томны төзүче, искәрмәләрне хәзерләүче Х. Х. Гатина, Х. Х. Ярми, кереш мәкаләне язучы Л. Ш. Җамалетдинов, Х. Х. Ярми (Татарское народное творчество. Сказки. Кн. 2. – Казан : Тат.кит.нәшр., 1978–445 с.

Часнок І. Ч.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

НАРАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІІ Ў РАМАНАХ К. ЧОРНАГА І Ф. ДАСТАЕЎСКАГА

У беларускім літаратуразнаўстве ўжо склалася пэўная традыцыя гаварыць пра К. Чорнага менавіта ў сусветным кантэксце, найперш пра К. Чорнага і Ф. Дастаеўскага (А. Адамовіч; а таксама Д. Бугаёў, М. Тычына, Л. Сінькова) [1, 2, 13, 10].

Нягледзячы на наяўнасць прац, у якіх праводзяцца паралелі паміж творчасцю Ф. Дастаеўскага і творчасцю К. Чорнага, застаецца шэраг адкрытых пытанняў. Тым больш, у дачыненні да недаацэненага рамана беларускага класіка «Сястра» (1927 г.).

Тыповай ацэнкай «Сястры» можна лічыць наступную: «псіхааналіз на мелкаводдзі»; «пісьменнік у даволі-такі аб’ёмным рамане не стварыў адчувальных, аб’ёмных характараў. Вобразы Казіміра Ірмалевіча, Ваці Браніслаўца, Абрама Ватасона статычныя. Ім бракуе руху, новых граняў характараў, якія б маглі паявіцца, каб у рамане разгортвалася сапраўднае дзеянне» (І. Я. Навуменка) [9, с. 61]. І. Навуменка прыгадвае таксама дасціпную маладнякоўскую пародыю на гэты чорнаўскі твор: «*Ваця зайшоў з ім у нейкі пакойчык. І от тады ён убачыў, што тут былі нейкія людзі з нейкай установы, нешта пілі, нечым закусвалі, нешта разлівалі і аб нечым гаварылі. І яны, гэтыя людзі, далі нешта выпіць Вацю. Ваця нешта выпіў, нечым закусіў і от тады ў яго ад нечага закруцілася нейкая галава, а нейкі нос адчуў ад нейкага чалавека нейкі востры пах. І от тады Ваця пачмыхаў носам, паглядзеў на к пагадзе прыйшоўшага чалавека, падняўся і выйшаў на шырокую, як гэты свет, вуліцу*» [14, с. 64].

Многія літаратуразнаўцы ў пазнейшых працах проста ігнаравалі раман «Сястра». Аднак такімі даследчыкамі, як А. Адамовіч [1], Д. Бугаёў [2], В. Жураўлёў [5, 6], М. Стральцоў [11] у розныя часы і ў рознай ступені была заўважана і абгрунтавана значнасць рамана.

К. Чорнаму ў рамане «Сястра» ўдалося зафіксаваць «няўлоўны» ўнутраны свет чалавека ў яго дынаміцы з дапамогай фіксацыі асобных эмоцый і настрояў. Праз

ментальны рух у рамане расце і раскрываецца характар. Унутраная падзейнасць у «Сястры» раскрываецца праз аналітычны псіхалагізм (уменне бачыць рэчаіснасць найперш менавіта праз псіхалогію – уражанне + успрыняцце + усведамленне-асэнсаванне + развагі, думкі). Такі падыход да адлюстравання рэчаіснасці быў наватарскі, не характэрны для беларускага рэалістычнага дыскурсу 1920–1930-х гадоў. Аднак яшчэ класік рускай літаратуры Ф. Дастаеўскі ў свой час даў выдатныя ўзоры выкарыстання падобных прыёмаў.

Л. Сінькова правяла аналогіі паміж раманам «Сястра» К. Чорнага і «Падлеткам» Ф. Дастаеўскага. Аднак мы лічым, што пра рэцэпцыю, маючы на ўвазе «Сястру», дазваляе гаварыць і раман Ф. Дастаеўскага «Браты Карамазавы».

Назіраюцца функцыянальныя аналогіі паміж вобразам Ваці з «Сястры» і Алёшам з «Братоў Карамазавых». Гэта выключныя персанажы, з якімі звязаны духоўны пачатак. Ключавым звяном у рамане «Сястра», што звязвае герояў, з'яўляецца вобраз Мані. Менавіта Маня кажа, што Ваця найлепшы з усіх. У «Братох Карамазавых» Грушанька, каханне да якой аб'ядноўвае Карамазава-бацьку і Карамазава-сына, вылучае Алёшу як найлепшага.

Можна супаставіць таксама персанажаў-«настаўнікаў», носьбітаў традыцыйных ведаў – іх ролю для рэфлексіўнага героя: яна раскрываецца ў сяброўстве Ваці з Радзівонам Цівунчыкам і адносінах паміж Алёшам і старцам Зосімам. Відавочна, тут ёсць значныя адрозненні (у «Братох Карамазавых» Зосіма для Алёшы з'яўляецца аўтарытэтам, а Ваця Цівунчыка хутчэй шкадуе), аднак шмат і агульнага. Яднаюць персанажаў абодвух раманаў і жаданне чалавечай блізкасці, міласэрнасць і бунт, ментальныя пошукі… І Ваця, і Алёша не спыняюцца ў пошуках сябе.

Ліст Ваці да Радзівона Цівунчыка – гэта тая ж «цыбулінка», якую Алёша працягнуў Грушаньцы. А жорсткасць Казімера да Абрама ў дзяцінстве суадносіцца з жорсткасцю дзяцей у дачыненні да Ілюшанькі ў «Братох Карамазавых».

Гуманістычная ідэя, якая гучыць у «Братох Карамазавых»: «*Всякий пред всеми за всех виноват*» [4], відавочна, прымаецца К. Чорным. У рамане «Сястра» інтэнцыянальнасць аналагічная па сваёй сутнасці той, што рэалізаваная Ф. Дастаеўскім у «Братох Карамазавых». У «Сястры» таксама ёсць сцвярджэнне неабходнасці чалавечай блізкасці, узаемнай адказнасці, неабходнасці пераадолення маральнай прыніжанасці, патрэбы ў паступовым аднаўленні і маральным «уваскрашэнні».

Тая самая наратыўная стратэгія (г. зн. сукупнасць наратыўных працэдур, якія вытрымліваюцца, або наратыўных сродкаў, якія выкарыстоўваюцца для дасягнення пэўнай мэты ў рэпрэзентацыі наратыву [12, с. 79]) – устаноўка на ментальную падзейнасць, якая выяўляецца ў рамане К. Чорнага, з'яўляецца адной з ключавых стратэгій Ф. Дастаеўскага.

У «Сястры», як і ў раманах рускага класіка, кожнаму голасу прадстаўляецца слова, кожнае меркаванне выслухоўваецца і бярэцца пад увагу. Пры гэтым, згодна з высновай Д. Ліхачова, па ўсіх матэрыялах і меркаваннях Ф. Дастаеўскі выносіць свой прысуд. У рамане «Сястра» таксама можна заўважыць, што, нягледзячы на тое, што ўсе галасы ў творы значныя, відавочна, сімпатыі наратара на баку такіх герояў, як Маня, Цівунчык і, канешне, Ваця. Таму наратарскі пункт гледжання часта супадае якраз з персанальнымі пунктамі гледжання менавіта гэтых персанажаў.

Сам аповед у «Сястры» імпульсіўны, часта фрагментарны.

Лісты ў рамане К. Чорнага, як і ў Ф. Дастаеўскага, не столькі нясуць інфармацыю пра знешні свет, колькі дапамагаюць раскрыць псіхалагічны стан герояў, індывідуальнасць кожнага з іх, а значыць, прасачыць ментальную (г. зн. унутраную, у адрозненне ад знешняй) падзейнасць.

Самым важным у рамане К. Чорнага «Сястра», на наш погляд, з'яўляецца праблематызацыя і выяўленне ментальных пошукаў Ваці Браніслаўца. У сувязі з гэтым можна вылучыць макрападзею – спасціжэнне чалавекам (Вацем) свету і сябе самога. Гэта макрападзея падтрымліваецца падзеямі, што фіксуюць змены адносінаў да Ваці з боку іншых персанажаў, а таксама пераменамі ў пункце гледжання наратара.

Наратар мае магчымасць даваць пэўныя ацэнкі, калі выступае са сваім асобным пунктам гледжання, няхай сабе і імпліцытна выяўленым. Стаўленне да Ваці змяняецца разам з унутраным развіццём героя. На пачатку твора ў адносінах да Ваці заўважаецца іронія: «*Хутка пасля гэтага ён захапіўся быў адным прафесарам, які выдрукаваў сваю навуковую працу «Аб чым нам спяваюць пеўні». Працу гэтую Ваця Браніславец пачаў нейк раптам лічыць надзвычайна вялікім навуковым творам, хоць яе і не чытаў зусім. Бачыў толькі вокладку і ўважліва прачытаў тытульную старонку кнігі. І такое паважнае думкі быў аб гэтай кнізе выключна затым, што аўтар яе нейк раз выказаў думку аб сучасным упадку навукі. Сказаў ён гэта смела і самаўпэўнена, чым і захапіў Вацю Браніслаўца*» [14, с. 30]. Трэба адзначыць, што тут наратар увесь час называе героя па імені і прозвішчы. Калі Ваця раскрываецца перад чытачом па-іншаму, наратар пачынае называць яго проста па імені, як кагосьці больш блізкага. Іронія знікае, і відавочнай становіцца аўтарская (і наратарская) сімпатыя. Разгледзім, якая ўнутраная дынаміка назіраецца ў Вацевай душы і прыводзіць яго да «аднаўлення».

Спачатку мы бачым героя, які нічым не захапляецца, нічым не цікавіцца, але ўжо хоча «*пазнаць усю шырыню*» [14, с. 30]. Разам з тым і ў пачуццях, і нават у пакоі Ваці пануе хаос. У яго нават узнікла думка пра жаніцьбу дзеля таго, каб «*парадак які ў жыцці з'явіўся*» [14, с. 31]. Ваця жыве хістаннямі, сумневамі, бесперапынным пошукам. Ён пакутуе з-за адзіноты і неразумення, з-за сваіх пачуццяў да Мані, разважае пра месца чалавека ва ўсім і ўсяго ў чалавеку, але не можа прыйсці да нейкай пэўнасці. Яму проста інтуітыўна хочацца ісці насуперак, адмаўляць тое, што прымаюць іншыя.

На працягу твора, дзякуючы ўнутранаму душэўнаму руху, герой эвалюцыянуе. Ужо ў першай частцы рамана наратар, калі распавядае пра сустрэчу Браніслаўца з Бонем і Казімерам на кватэры ў паэта-чмыхуна, адзначае: «*Пасля, аглядаючыся на пройдзеныя буры, успамінаючы іх і напорнасць і слабасць, ён свядома лічыў момант гэты пачаткам вялікага*

аднаўлення ў сабе» [14, с. 86]. Гэта сведчыць пра тое, што Ваця да аднаўлення прыйшоў і нават яго асэнсаваў.

Ужо сам факт бесперапынных пошукаў, адмаўлення ад унутранай заспакоенасці і самазадаволенасці ставіць героя маральна вышэй за Казімера, Абрама… Менавіта Вацю адзначае як найлепшага чалавека стары Радзівон Цівунчык. Пра Вацеву душэўную перавагу гаворыць Казімеру Маня: «*[…] Бадай-што ён* (Ваця – І. Ч) *лепш тут за ўсіх. І за цябе нават. Усё ж ты сухім стаў цяпер. Таксама як, мусіць, і Абрам. А можа, у вас гэта ідэя якая ці мэта ў кожнага засланяе сабою ўсё іншае?»* [14, с. 268] І наратар, як мы ўжо адзначылі, з сімпатыяй ставіцца да Ваці.

Нарэшце, у канцы рамана К. Чорнага герой канчаткова ўсвядоміў, што важна не тое, убачыцца ён з Маняй, ці не. Самае важнае ёсць у ім самім, і Ваця «*адчуваў толькі, як расце ён для жыцця ў вялікую і патрэбную сілу»* [14, с. 282]. Гэты ментальны рух, падзея, якая адбываецца ў душы цэнтральнага персанажа, зрабілася асновай і для сюжэта, і для кампазіцыі чорнаўскага твора.

Падобная дынаміка назіралася і ў «Братох Карамазавых» Дастаеўскага з вобразам Алёшы. Пасля смерці старца Зосімы і пасля няспраўджанай надзеі на цуд малады герой кажа айцу Паісію: «*Я против Бога моего не бунтуюся, я только «мира его не принимаю"»* [4, с. 23]. Паступова ж унутраны бунт і пошук прывялі Алёшу да разумення сябе самога і да разуменя неабходнасці служэння людзям.

Нягледзячы на тое, што раман Ф. Дастаеўскага больш разгалінаваны і не абмяжоўваецца названай стратэгіяй, спецыяльны акцэнт на ментальнай, унутранай падзейнасці з'яўляецца адной з дамінантных стратэгій рамана.

Праведзенае даследаванне дазваляе негаласлоўна сцвярджаць высокі ўзровень наратыўнай культуры ў беларускай прозе XX ст. ужо ў тыя часы, калі буйныя раманныя формы ў ёй яшчэ толькі распрацоўваліся, і забяспечвае грунт для далейшага кампаратыўнага вывучэння беларускай літаратуры ў іншакультурных кантэкстах.

ЛІТАРАТУРА

1. Адамовіч, А. Маштабнасць прозы: Урокі творчасці Кузьмы Чорнага / А. Адамовіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 200 с

2. Бугаёў, Дз. Дасягнутае і страчанае / Дз. Бугаёў // Праўда і мужнасць таленту – Мінск : Маст. літ., 1995. – С. 277–397.

3. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. – Л. : Наука, 1976. (Полное собрание соч. Т. 12–13).

4. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. – Л. : Наука, 1976. (Полное собрание соч. Т. 14–15).

5. Жураўлёў, В. П. Магчымасці рэалізму: Прычыннасць і гістарызм / Жураўлёў В. П., Тычына М. А. – Мінск : Навука і тэхніка, 1982. – 232 с.

6. Жураўлёў, В. П. На шляху духоўнага самасцвярджэння / Жураўлёў В. П. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 160.

7. Корань, Л. Кузьма Чорны / Л. Корань // Цукровы пеўнік: літ.-крытыч. арт. – Мінск : Маст. літ. – 1996. – С. 65–114.

8. Лихачёв, Д. Литература-реальность-литература: Статьи / Д. Лихачёв – Ленинград: Сов. Писатель, 1984. – 272 с.

9. Навуменка, І. Ранні Кузьма Чорны (1923–1929) / І. Навуменка. – Мінск : Беларуская навука, 2000 – 95 с.

10. Сінькова, Л. Д. Выяўленчыя формы ў рамане К. Чорнага «Сястра»: перазовы з мастацкай мовай рускай прозы 1920-х гг. / Л. Д. Сінькова // Міфалогія – фальклор – літаратура: праблемы паэтыкі / БДУ. – Мінск : РІВШ, 2002. – С. 116–119.

11. Стральцоў, М. Л. Шырокасць // Ад маладзіка да поўні: апавяданні, аповесці, эсэ / М. Стральцоў; уклад. В. Стральцовай. – Мінск : Маст. літ., 2005. – С. 311–314.

12. Ткачук, О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.

13. Тычына, М. А. Кузьма Чорны: Эвалюцыя мастацкага мыслення / М. А. Тычына; навук. рэд. В. Ул. Івашын. – Мінск : Бел. навука, 2004. – 168 с.

14. Чорны, К. Раманы «Сястра», «Зямля» / К. Чорны / Збор твораў: у 8 т. – Мінск : Маст. літ., 1973. – Т. 3. – 533 с.

15. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Чащина С. В.

(Российская Федерация, г. Киров)

СВОБОДНЫЙ РИТМ И / ИЛИ СИСТЕМА ИНТОНАЦИОННОГО РИТМА. К ПРОБЛЕМЕ МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ МЕТРОРИТМА В ФОЛЬКЛОРЕ

Проблема методологии изучения любого материала неразрывно связана с тем, как определены объект и предмет исследования. Когда мы говорим о фольклоре, материал обладает изначальным многообразием, что существенно затрудняет нахождение какой-либо единой методологии. В данной работе мы попытаемся охарактеризовать наше видение современного состояния подходов к изучению метроритма в фольклоре в России и на Западе. Для этого мы сопоставим достижения, с одной стороны, фундаментальной ритмологии, а с другой, – подходы к метроритму в некоторых локально-ориентированных исследованиях, инспирированных материалом конкретных музыкально-исторических традиций. Поскольку вторая группа весьма обширна, а размеры статьи ограничены, здесь неизбежно будут представлены лишь некоторые работы, во-первых, осознанно ставящие проблему методологии анализа метроритма, во-вторых, репрезентирующие, на наш взгляд, основные тренды в анализе ритма в фольклоре.

Фундаментальная теория метроритма достаточно долго была ориентирована на две доминирующие традиции – античную и тактовую. В современном музыкознании и стиховедении принято выделять два фундаментальных типа метроритмических систем: квантитативные (или метрические) и квалитативные, к которым принято относить тоническую, силлабо-тоническую и силлабическую суб-системы. Но поскольку не любая музыкальная ритмика помещается в рамки данных видов систем, в науке сформировалось понятие «свободного ритма». Одним из первых его выдвигает А. Ф. Львов в работе «О свободном или несимметричном ритме» (1858). При этом свободный ритм он понимает как «принадлежность младенческой эпохи и народов, и музыкального искусства» [1, с. 3].

Если для Львова существует всего два типа ритма в музыке – «правильный» и «свободный» или «…так называемый неправильный, т. е. неразмеренный сим-

метрически» [1, *3*], то П. П. Сокальский выделяет уже три ритмических эпохи: «…количественного слогочислительного стихосложения» (1), метрического стихосложения древних греков и римлян и вокальной музыки, тесно с ним связанной (2), и эпоху «тактовой инструментальной музыки» (3) [2, с. 227–228].

Ритмику русской народной музыки Сокальский относит к первой эпохе «слогочислительного» ритма. Однако он фактически ломает традиционное понимание силлабики: «Приняв древнее «слогочислительное» стихосложение за основу русского песенного размера, мы … напоминаем, что выражение это совершенно неточно обозначает целую систему или организацию песенной речи, в которой играет роль не одно только *число* слогов, но и группировка их по известному ритмическому плану» [2, с. 245], называемому Сокальским «вольным метром». В этой системе временной организации «…был ритм, но не было, в строгом смысле, метра или однообразно повторяющейся правильной единицы. Группировка частей давала только крупные отделы: строфу, делившуюся на два стиха, из коих каждый делился в свою очередь на два полустишия. Далее этого не шли, и полустих составлял собою последнюю неделимую уже группу, которая могла бы играть роль метра или такта только в том случае, если бы она имела однообразную внутреннюю организацию. Но этого не было. Поэтому чем древнее напевы или стихи, тем менее в них признаков метрического строения, а есть только общий распорядок, ритмическая группировка крупных частей» [2, с. 231].

Проявления «вольного метра» Сокальский находит не только в русской народной музыкальной системе, но и, в библейском метре [2, с. 237], германском аллитерационном стихе [2, с. 254] и т. д. Фундаментальная работа Сокальского пронизана множеством колоссальных и все еще недооцененных открытий. Однако предложенная Сокальским методология оказалась мало востребованной в мировом музыкознании. Термин «вольный метр» попыталась использовать Э. Толберт в своей диссертации «Выражение печали средствами музыки: карельская традиция причета» [3], но он фактически оказался не понятым и не принятым зарубежной наукой.

Здесь видится две главных причины. С одной стороны, языковой барьер является устойчиво повторяющейся причиной неизвестности даже лучших русскоязычных исследований в мировом музыкознании. Другая же причина связана с тем, что в зарубежной ритмологии на протяжении XX века сформировалась иная традиция понимания «свободного ритма», у истоков которой стоит К. Закс.

В своем фундаментальном исследовании «Ритм и метр» (1953) [4] Закс дает собственную типологию ритмических систем, деля их на дивизивные и аддитивные. При этом исследователь с самых первых страниц отмечает, что все развитие ритма шло между двумя полюсами – свободой и строгостью, системностью и преодолением правил. Вводя понятие «свободный ритм», Закс изначально не ставит себе задачей уловить здесь какую бы то ни было систему и соответственно разработать для нее методологию анализа. Закс находит проявление «свободного ритма» как на наиболее архаичных степенях развития музыки, так и в музыке Дальнего, Среднего и Ближнего Востока, а также в музыке эпохи романтизма (чему посвящены соответствующие главы данного исследования).

Понимание «свободного ритма» как свободного от той или иной метроритмической системы стало в дальнейшем доминирующим в западной науке. Попытку подытожить ситуацию с изучением феномена «свободного ритма» в западной этномузыкологии второй половины XX века предпринял в 1996 г. М. Клэйтон. Вывод об «отсутствии подходящих аналитических техник» [5, с. 331] представляется нам неутешительным, но справедливым. Клэйтон называет три ключевых причины подобного положения дел: «отсутствие адаптированных методологий в смежных научных областях, таких как западное музыковедение, отсутствие (или, возможно, наша неосведомленность об этом) генеральных применимых идей в других культурах, а также трудности, связанные с графической репрезентацией свободного ритма» [5, с. 331]. Мы же предложим еще одну причину, с нашей точки зрения, ключевую. Клэйтон, вслед за Заксом, Апелем и огромным количеством иных исследователей ритма, не замечает, что пытается исследовать даже не объект с гетерогенной вероятностной структурой, но совокупность объектов (архаические системы музыкальной организации, квантитативные и даже квалитативные метроритмические системы), которые строятся на разных принципах. Эклектичный объект исследования вынуждает музыковедов использовать столь же эклектичную методологию.

В качестве примера приведем выдержки из работ Ю. Фридьеси. Основная сфера ее интересов – творчество Белы Бартока, фольклор Венгрии в целом и иудейская традиция псалмодии. Она находит проявления свободного ритма во всех случаях, но трактует данный феномен по-разному и анализирует с помощью разных методических подходов.

В ранних работах, посвященных венгерскому фольклору и экспериментам Бартока, Фридьеси использует бартоковский подход, выделяющий два типа мелодий, развивающихся в tempo giusto (строгом метроритме) и в tempo parlando-rubato («свободном ритме»). Исследовательница справедливо отмечает, что «в народных исполнениях используется бесконечное множество переходных ступеней между строгим ритмом и свободным рубато. Есть примеры частичного рубато в выступлениях на преимущественно строгую (giusto) мелодию, в то время как строгие (giusto) элементы могут быть обнаружены в ритме мелодии parlando. Именно в этой неоднозначной сфере свободный ритм часто фиксируется в асимметричных формах. (Например, регулярность комбинированных метров 3+4 восьмых может быть наблюдаема в пении parlando женщин из Колози)» [6, 327]. Приведенный пример, как и дальнейшие рассуждения свидетельствуют о том, что Фридьеси трактует образцы игры внутри *квантитативной организации* как проявление *свободного ритма.*

Иную интерпретацию свободного ритма мы встречаем в работах, посвященных иудейской просодии. Для этого материала Фридьеси вводит термин «текучий (flowing) ритм», понимая под ним «…ритмический стиль, текущий без сильных ударов или внятного метра, но в котором ощутима небольшая пульсация. Ритм davenen впечатляет нас непрекращающейся последовательностью относительно нерегулярных ритмических

единиц. Традиционно, чтение молитв сопровождается волнообразными движениями тела, и это движение подчеркивает (или создает контрапункт) музыкальной пульсации. Мелодия, кажется, плывет над телесной и музыкальной пульсацией довольно свободно, ее ритмические паттерны не обязательно соответствует какому-либо из этих регулярных пульсов. Эти комплементарные метроритмические ощущения подобны волнам: они иррегулярны, однако же производят на нас впечатление связанных невидимой силой, что объединяет их в единое целое» [7, с. 16].

Термины «свободный ритм» и «текучий ритм» трактуются Фридьеси именно как синонимы, о чем свидетельствует, например, следующий пассаж: «На основе ритма и формы, литургическую музыку можно разделить на две основные группы: (1) текучий, свободный ритм; континуальная форма (речитатив, nusah, hazanut (пение кантора), и (2) метрический ритм с самодостаточной (закрытой, строфической) формой» [8]. В результате работы автора производят двойственное впечатление: с одной стороны, они подкупают наблюдательностью; с другой стороны, очевидна явная эклектичность используемой методологии.

Между тем представляется, что российское музыковедение предложило методологию анализа архаического мелоса с хорошей «разрешительной способностью». Имеется в виду концепция «интонационного ритма», разработанная М. Г. Харлапом [9], дополняющая и развивающая основные положения Сокальского. Харлап использует термин «интонационная стопа», в которой может не регламентироваться количество слогов и ударений, однако присутствует упорядоченный интонационный рисунок: «Каждая «стопа» в народном стихе заканчивается понижением, и размер создаётся чередованием повышений и понижений. Таким образом, в отличие от литературных систем стихосложения, народный размер регулирует не ударения и не длительность звуков, а их высоту» [9, с. 233].

Таким образом, в интонации оказываются неразрывно, даже не синтетически, а синкретически связаны высотная и временная организация. По Харлапу эта взаимосвязь состоит в том, что «дометрическому» характеру «вольного метра» (действующего в рамках системы интонационного ритма) соответствует «доладовый» характер высотной организации: «В ней <музыке русского первичного фольклора> имеются определённые ладовые отношения, но нет ладов как кристаллизованных формул, и сами эти отношения ещё не отделены от ритмических» [9, с. 233]. Таким образом, если традиционное музыкознание анализировало вопросы метроритмической и ладовой организации последовательно, а значит по отдельности, то Харлап одним из первых начал активно использовать холистический подход к изучению метроритма и лада, анализируя их в теснейшем переплетении и взаимообусловленности.

Поскольку в предлагаемой Харлапом концепции нет явных противоречий с подходом Сокальского, но лишь его дальнейшее логическое развитие и обогащение, мы предлагаем называть данную методологию анализа подходом Сокальского-Харлапа. Тем не менее, данный подход оказался мало востребованным даже в России, не говоря уже о зарубежном музыкознании и этномузыкологии, где не знают даже имен этих выдающихся музыковедов. Главной причиной нам представляется необходимость дальнейшего развития данной концепции и учет достижений этномузыкологии и музыкальной компаративистики в целом. Рискнем сформулировать свои предложения по развитию концепции Сокальского-Харлапа, отдавая дань уважения обоим ученым.

С нашей точки зрения, анализ любой метроритмической системы необходимо начинать с анализа концепции звука и его параметров. Для анализа метроритма решающую роль играет трактовка длительности, изначально передающаяся через фоновые музыкальные практики, и потому зачастую не вербализованная. Безусловно, процесс становления музыкально-временного мышления был нелинейным и чрезвычайно сложным. Тем не менее, в эволюции представлений о длительности в музыке отчетливо просматривается некая сквозная линия усиления процессов артикуляции, которую можно условно представить следующим образом: от неосознанности длительности (1) – к осознанию длительности отдельного звука (2) – к членению этой отдельной длительности на внутренние микропроцессы (3) [10, с. 87–133, с. 11].

Осознание длительности каждого звука, включение пульсации, особенно регулярной, видимо, можно рассматривать как маркер перехода к квантитативному и квалитативному типам ритмики. С другой стороны, явное преобладание иррегулярных длительностей, демонстрирующих невозможность уложить их в те или иные временные пропорциональные ряды, может рассматриваться как маркер системы интонационного ритма. Вообще нам представляется, что формирование всех трех типов метроритмического мышления начинается очень рано. Основанием для этого, вероятно, является биоритмика человеческого тела. Так, системы метроритмической организации, основанные на четко выраженной пульсации, демонстрируют в своем генезисе достаточно тесную связь с движениями конечностей (соответственно танцем), с движением пальцев (например, на барабане) и пр. Система же интонационного ритма скорее ориентирована на принципиально более вариабельные и сложные ритмы – дыхания (особенно в сильных психоэмоциональных состояниях – плача, эмоционально включенного повествования, молитвы и пр.), биоритмику внутренних систем организма, а в итоге на скрытую полиритмию биоритмов тела. Именно она обуславливает внешнюю спонтанность и иррегулярность ритма, воспринимаемого как зрительно (в движении тела), так и на слух (ритмика акустического рисунка «мелодии»).

Мы предлагаем также расширить само понятие интонации, и в структуру ее волнообразной ритмики включать не только высотные колебания профиля, но и вариации тембрового интонирования, а также «телесную интонацию», процессы напряжения и расслабления в теле поющего. В этом отношении термин «интонационный ритм» представляется нам весьма удачным. Этимология слова «интонация» содержит как память о феномене звукового поведения, реализации внутреннего тонуса через звук, так и собственно корневой феномен тонуса, мышечного напряжения.

Представляется, что система интонационного ритма получила наибольшее развитие в тех музыкальных традициях, где культивировалась концепция звука как

«пятна», но не как тона. Мы предполагаем, что именно концепция звука-«пятна» была наиболее древней в интонационно-акустических практиках. В дальнейшем же одни культуры пошли по пути развития от расплывчатого звукового «пятна» – через усиление дискретизации – к звуку-«атому» [12]. Но мы допускаем, что в других культурах модель звука-«пятна» наоборот закрепилась и развилась в интонационно-акустические традиции, культивировавшие в большей мере континуальное, процессуальное начало, и его микроартикуляцию, нежели установку на дискретизацию. (Акцентируя тренд к дискретизации или континуализации, мы имеем в виду лишь преобладание дискретного или континуального начала, но не полное доминирование одного и отсутствие другого).

Исследуя вопрос континуального и дискретного в системе интонационного ритма, нам предстоит вписать развитие музыки не только в развитие культуры, но и связать его с достижениями когнитивистики. Выходя к глобальной метатеории, в основу ее предлагается положить даже не ритм и не временное развитие, а взаимосвязь этапов развития человеческого мышления, в котором постепенно усиливаются акты различения и более детализированной артикуляции, – и звуковой культуры как частной формы проявления сознательной (и бессознательной) деятельности человека.

Подводя итоги, отметим, что теория интонационного ритма (а не свободного ритма) представляется нам наиболее адекватной базой для разработки методологии анализа многих явлений в архаическом мелосе. При предлагаемом расширении концептуальных рамок, мы можем рассматривать эту систему как бесконечно разнообразную по возможностям преломления в самых разных музыкальных практиках, и одновременно предполагающую некую единую методологию анализа. Безусловно, она нуждается в дальнейшем развитии, апробации разным материалом, взаимодействии с иными научными дисциплинами. На этом пути нас может ожидать множество интереснейших открытий, позволяющих лучше понять не только организацию мелоса в архаическом фольклоре, но и приблизиться к более объемному пониманию природы человека, а значит и самих себя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Львов, А. Ф. *О свободном или несимметричном ритме*. СПб. : [б. и.], 1858. – 18 с.
2. Сокальский, П. *Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки*. Харьков : тип. А. Дарре, 1888. – 383 с.
3. Tolbert, E. *The musical means of sorrow: the Karelian lament tradition*. Ph.D. : University of California, Los Angeles.) Ann Arbor : UMI. – 434 p.
4. Sachs, C. *Rhythm and Tempo. A Study in music history*. N. Y. : Norton and co, 1953. 391 p., not.
5. Clayton, M. R. L. Free rhythm: ethnomusicology and the study of music without metre // *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. – 1996. – № 59 (2). – P. 323–332.
6. Frigyesi, J. Between Rubato and Rigid Rhythm: A Particular Type of Rhythmical Asymmetry as Reflected in Bartyk's Writings on Folk Music // *Studia Musicologica*. Vol. XXIV. – 1982. P. 327–37.
7. Frigyesi, J. *The variety of styles in the Ashkenazi liturgical service*. URL: *web.ceu.hu/jewishstudies/pdf/02_frigyesi.pdf* Дата обращения 28.01.2014.
8. Frigyesi, J. Music for Sacred Text. // *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, ed. in chief, Gershon D. Hundert (published for the YIVO Institute for Jewish Research by New Heaven: Yale University Press, 2008). – Vol. II. – P. 1222–1225. URL: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Music/Music_for_Sacred_Texts Дата обращения 28.01.2014.
9. Харлап, М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // *Ранние формы искусства*. М.; Искусство, 1972. – С. 221–273.
10. Чащина, С. В. *Концепция музыкальной длительности (на примере инструментального творчества Клода Дебюсси)*. Дис. … канд. иск. – СПб, 2000. – 350 с.
11. Чащина, С. В. Музыкальная длительность: от термина к категории. // *Текст художественный: грани интерпретации*: сб. науч. ст. по материалам международной конференции / ПГК им. А. К. Глазунова. – Петрозаводск, 2013. – С. 84–93.
12. *Чащина, С. В.* Звук-саунд-сонор как основа музыкальной архитектоники // *Парадигма*: философско-культурологический альманах. Вып.15. / гл. редактор М. С. Уваров. – СПб. : изд-во СПбГУ, 2010. – С. 106–115.

СЕКЦЫЯ 4
ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ І ПАПУЛЯРЫЗАЦЫІ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

ПАДСЕКЦЫЯ
ПРАБЛЕМЫ ТРАДЫЦЫЙ І НАВАЦЫЙ У КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЕ

Баранова А. С
(Республика Беларусь, г. Минск)

РОЛЬ ПЕДАГОГИКИ ИСКУССТВА В СОХРАНЕНИИ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Педагогика искусства как актуальное направление гуманитарного знания и как часть общей педагогики имеет большое значение в сохранении и популяризации культурного наследия. Современные подходы к проблемам педагогики искусства подчёркивают её значимость для развития личности, исследователями отмечается необходимость новых направлений педагогики (арт-педагогика, артпрофилактика).

Исследования в области педагогики искусства актуальны, востребованы, имеют фундаментальный и прикладной характер. Впервые термин «педагогика искусства» появился в работах Б. М. Неменского, А. А. Мелик-Пашаева и др. В работах Б. М. Неменского, А. А. Мелик-Пашаева, Л. С. Выготского содержатся ценные идеи, связанные с сохранением и популяризацией искусства, культурного наследия.

О воспитывающем воздействии искусства рассуждал Л. С. Выготский (1896–1934). В своих работах он отмечал: «Недаром искусство с самых древних времён рассматривалось как часть и как средство воспитания, т. е. известного длительного изменения нашего поведения и нашего организма» [1, с. 243]. Прикладное значение искусства сводится к его воспитывающему действию. Воспитывающее значение искусства заключается в моделировании положительных эмоций, так как «настоящая природа искусства всегда несёт в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство» [1, с. 233]. Способность искусства перерабатывать, преображать чувства, сжигать отрицательные эмоции выполняет воспитательную, компенсаторную и психотерапевтическую функции. В искусстве переживается какая-то сторона личности, которая по каким-то причинам не может реализоваться в действительности.

Искусство является важным средством гармонизации личности со средой. Л. С. Выготский отмечал, что эта «возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни, видимо, и составляют основу биологической области искусства» [1, с. 235]. Искусство рассматривалось Л. С. Выготским как средство для взрывного уравновешивания со средой в критических точках поведения личности. Искусство как бы дополняет жизнь и расширяет её возможности. Л. С. Выготский детализирует учение о катарсисе, известное с античных времён. Наряду с биологическим значением искусство имеет социальное значение. «Действие искусства, когда оно совершает катарсис и вовлекает в этот очистительный огонь самые интимные, самые жизненно важные потрясения личной души, есть действие социальное», – отмечал Л. С. Выготский [1, с. 238].

Воспитательное значение искусства заключается в оздоровлении психики, раскрытии её ресурсов, в выстраивании жизненной перспективы. Значимость искусства Л. С. Выготский видел в том, что оно является организацией поведения личности, установкой на будущее, «требованием, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней» [1, с. 243].

Формирование культуры эстетической реакции начинается с осмысления понятия «эстетическая реакция», природы и структуры эстетической реакции, нахождения отличия эстетической реакции от рефлекса, поиска значимости эстетической реакции для личности, изучения различных теорий эстетической реакции.

Раскрывая природу эстетической реакции, Л. С. Выготский отмечал, что «наша эстетическая реакция прежде всего открывается нам как реакция не сберегающая, но разрушающая нашу нервную энергию, она больше напоминает взрыв, чем копеечную экономию» [1, с. 193]. Л. С. Выготский сделал попытку выявить части эстетической реакции. Он находит сенсорные, моторные, ассоциативные, интеллектуальные, эмоциональные факторы этой реакции, однако синтез найденных частей эстетической реакции остаётся проблематичным. Согласно теории Христиансена эстетическая реакция очень напоминает игру на рояле, когда каждый элемент, входящий в состав произведения искусства, ударяет как бы на соответствующий чувственный клавиш нашего организма и в ответ раздаётся чувственный тон или звук, и вся эстетическая реакция есть эти встающие в ответ на удары по клавишам эмоциональные впечатления. Л. С. Выготский считает эту механическую концепцию в корне бессильной разрешить вопрос о художественной реакции хотя бы по одному тому, что эмоциональная тайна всякого впечатления оказывается чрезвычайно слабой по сравнению с теми очень сильными аффекта-

ми, которые несомненно входят в состав эстетической реакции. Кроме и помимо эмоционального впечатления от существующих порознь элементов искусства в эстетической реакции Л. С. Выготский различал эмоциональные переживания. Таким образом в структуру эстетической реакции входят эмоциональные впечатления и эмоциональные переживания. В отличие от рефлекса эстетическая реакция наряду с телесной стороной имеет психическую (субъективную) стороны.

Л. С. Выготский более сильной и глубокой считал теорию вчувствования (Гердер, Липпс). Согласно этой теории человек изнутри себя вносит в произведение искусства, «вчувствует» в него те или иные чувства, которые подымаются из самой глубины существа человека и которые не лежат на поверхности у самых рецепторов человека, а связаны с самой сложной деятельностью организма человека. Вчувствование и есть с объективной точки зрения реакция, ответ на раздражение.

Однако ни одна из этих теорий эстетического чувства не объясняла внутреннюю связь между чувством и восприятием объекта. Всякая эмоция имеет телесное и душевное выражение. Л. С. Выготский отмечал, что «эмоция выражается, следовательно, не столько в мимических, пантомимических, секреторных, соматических реакциях нашего организма, но она нуждается в известном выражении посредством нашей фантазии» [1, с. 198]. Чувство и фантазию Л. С. Выготский рассматривал не двумя друг от друга отделёнными процессами, а одним и тем же процессом. Более того, фантазию он считал центральным выражением эмоциональной реакции. Анализируя феномен искусства, Л. С. Выготский отмечал, что «искусство …как будто пробуждает в нас чрезвычайно сильные чувства, но чувства эти вместе с тем ни в чём не выражаются. Это загадочное отличие художественного чувства от обычного …следует понимать таким образом, что это есть то же самое чувство, но разрешаемое чрезвычайно усиленной деятельностью фантазии. Таким образом мы обретаем единство между теми разрозненными элементами, из которых складывается всякая художественная реакция» [1, с. 200–201]. Задержку наружного проявления Л. С. Выготский считал отличительным симптомом художественной эмоции при сохранении её необычайной силы. Искусство он рассматривал центральной эмоцией, которая разрешается преимущественно в коре головного мозга.

Очень важным для постижения эстетической реакции является признание «центрального для эстетической реакции факта, что мучительные и неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду, уничтожению, превращению в противоположные и что эстетическая реакция как таковая в сущности сводится к такому катарсису, т. е. к сложному превращению чувств» [1, с. 204].Значимость эстетической реакции состоит в том, что она является сильнейшим средством для наиболее целесообразных и важных разрядов нервной энергии.

В процессе формирования культуры эстетической реакции происходит осмысление закона эстетической реакции. Л. С. Выготский отмечал: «От басни до трагедии закон эстетической реакции один: она заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит своё уничтожение» [1, с. 204]. В целом эстетическая реакция сводится к катарсису, в результате мы испытываем сложный разряд чувств, их взаимное превращение, вместо мучительных переживаний личность порой испытывает высокое и просветляющее чувство.

Основой эстетической реакции Л. С. Выготский считал «вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства. Благодаря этому центральному разряду чрезвычайно задерживается и подавляется внешняя моторная сторона аффекта…на этом единстве чувства и фантазии и основано всякое искусство. Ближайшей его особенностью является то, что оно, вызывая в нас противоположно направленные аффекты, задерживает только благодаря началу антитезы моторное выражение эмоций и, сталкивая противоположные импульсы, уничтожает аффекты содержания, аффекты формы, приводя к взрыву, к разряду нервной энергии. В превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции» [1, с. 206]. Самой центральной и определяющей частью эстетической реакции является преобладание аффективного противоречия, катарсиса.

Значимость эстетической реакции заключается в том, что она вызывается искусством, которое дополняет жизнь и расширяет её возможности. Эстетическая реакция также способствует уравновешиванию со средой в критических точках нашего поведения. В искусстве человек находит то, что он по каким-либо причинам не имеет в жизни. Значение эстетической реакции не в том, что она является разрядом впустую, холостым выстрелом, а является реакцией в ответ на произведение искусства и новый сильнейший раздражитель для дальнейших поступков. Таким образом эстетическая реакция способствует оздоровлению психики и раскрытию её ресурсов. Искусство и эстетическая реакция на произведения искусства – это «организация поведения личности на будущее, установка вперёд, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней» [1, с. 243].

Основным критерием повышения эстетической реакции для Л. С. Выготского является раздвоение внимания. В своей работе «Психология искусства» он отмечает, что дополнительные (параллельные) смыслы произведения искусственно затрудняют течение действия, возбуждают наше любопытство, играют на наших догадках, заставляют раздваиваться наше внимание, ведя тем самым к повышению затрат психологической энергии и, соответственно, к усилению эстетической реакции. Чем трата разряда нервной энергии и разряд оказываются больше, тем потрясение искусством оказывается выше, Затраты психической энергии ведут к усилению эстетической реакции. Внутри самого произведения, в его структуре, заложены противоречия, которые теряются при пересказе, противоречия, ведущие к усилению эстетической реакции.

Б. М. Неменский, народный художник РФ, педагог, академик РАО и РАХ, лауреат Государственных премий СССР и РФ, директор Центра Непрерывного художественного образования, профессор, отмечал, что в 70-е

годы XX в. наметился поиск принципиально нового пути как музыкального, так и художественного образования в массовых школах. В общей школе искусство как мастерство стало не целью обучения, а средством очеловечивания человека. Создавались авторские программы, модели обучения, которые, давали простор личному творчеству учителей и учащихся [2].

А. А. Мелик-Пашаев, доктор психологических наук, заведующий лабораторией психологических проблем художественного развития ФГНУ ПИ РАО, главный редактор журнала «Искусство в школе», член Союза художников Москвы, развивал учение о психологических процессах, участвующих во взаимосвязи человека с искусством (восприятие, мышление, способности и т. д.). В книге А. А. Мелик-Пашаева «Педагогика искусства и творческие способности» автор определил педагогику искусства как творчески развивающую педагогику [3]. В исследованиях А. А. Мелик-Пашаева реализуется целостно-личностный подход к проблеме художественного творчества, которое рассматривается как один из путей самореализации высшего, творческого «Я» человека. В качестве психологической первоосновы способностей ко всем видам художественного творчества выступает целостное отношение человека к действительности («эстетическое отношение»). Под творчеством А. А. Мелик-Пашаев понимал не редкую элитарную способность, а свойство каждой нормально развивающейся личности, ибо человек по природе творец. Учёный отмечает, что в пользу этого тезиса свидетельствуют и христианская антропология, и передовая педагогика, и психотерапевтическая практика, и труды психологов разных направлений. Художественное творчество как таковое тоже доступно и необходимо каждому. Общим стержнем творчества является умственная одаренность (то есть способность-потребность в интеллектуальном творчестве), существуют и те, стержень которых – общая художественная одаренность, способность-потребность в создании художественных образов [3].

А. А. Мелик-Пашаев, рассуждая о возрастных предпосылках художественной одаренности, отмечал, что наряду с возрастной одаренностью существует индивидуальная, проявление и ход развития которой могут существенно отличаться от общей тенденции. И главное её отличие не в том, что ребенок может делать что-то недоступное другим детям, а в той ценностной значимости, которую приобретает для него художественное творчество, в котором он интуитивно предугадывает, а потом и осознает свое жизненное предназначение. Основное отличие индивидуальной художественной одаренности от родовой или возрастной лежит в плане мотивации, а она уже влечет за собой усиленное развитие всех составляющих актуальной художественной одаренности, отдельных способностей, необходимых для ее воплощения.

Арт-педагогика – новое направление педагогической науки, базирующееся, как минимум, на трех областях научного знания: педагогики, искусства, психологии. Воспитательная роль арт-педагогики – воздействие на нравственно этические, эстетические, коммуникативно-рефлексивные основы личности. Арттерапия, как прицельная помощь разным людям, основана на дифференцированных воздействиях средствами искусств. Актуальной является всеобщая артпрофилактика, профилактическое художественное образование. Детское художественное творчество считается лучшим средством профилактики от множества психических отклонений и социальных зол.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика,1987. – 344 с.
2. Неменский, Б. М. Педагогика искусства. Видеть, ведать и творить / Б. М. Неменский. – М. : Просвещение, 2012. – 255 с.
3. Мелик-Пашаев, А. А. Педагогика искусства и творческие способности / А. А. Мелик-Пашаев. – М. : Знание,1981. – 96 с.

Гавеля Б. Р.

(Республика Украина, г. Киев)

КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ НА УКРАИНСКИХ ЗЕМЛЯХ В КОНТЕКСТЕ ПОЛЬСКОГО НАЦИОНАЛЬНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ (КОНЕЦ XVIII–XIX СТСТ.). СОСТОЯНИЕ НАУЧНОЙ РАЗРАБОТКИ, ИСТОРИОГРАФИИ ПРОБЛЕМЫ

Изучение культурных процессов на украинских землях в контексте польского национально-освободительного движения (конец XVIII–XIX стст.) требует комплексного анализа данного вопроса, что определяет актуальность темы данного исследования.

Период польского национально-освободительного движения (конец XVIII–XIX стст.) содержит в себе позитивный опыт польско-украинского сотрудничества, что повлияло на развитие культуры украинского народа. В то же время, этот вопрос требует более достоверного освещения и современной исторической оценки. Степень научной разработки проблемы свидетельствует, что она была предметом исследования отечественных и зарубежных ученых. Однако выбранная тема разрабатывалась фрагментарно и в контексте совместных отраслей знаний.

В книге украинского историка И. П. Крипьякевича «История Украины» особенное внимание уделяется вопросам развития украинской культуры, образования, искусства, литературы, науки и т. д. В разделе «Новые времена» раскрываются вопросы культурной и политической жизни на украинских землях конца XУIII–XIX ст., которые касаются: начала украинского возрождение; русской власти на украинских землях; характера новой интеллигенции; особенностей народной культуры; влияния тайных организаций на культурные процессы в украинских землях; литературной и просветительской деятельности Кирило-Мефодиевского братства; значения творчества Т. Г. Шевченка в развитии украинской культуры; становления национального сознания; запрещение украинского писательства; влияния Драгоманова на развитие культуры Наднипрянщины; культурно-просветительской деятельности духовенства на Западной Украине; «Русской тройки»; особенностей функционирования украинских культурно-политических организаций; гнета

польского панства; полонизации на Западной Украине; польского наступления; работы экономических и культурных товариществ на территории Украины; культурного сотрудничества украинцев з другими народами; национальной индивидуальности; роли Украины в Европе и др [7].

В такой последовательности достаточно четко определяется поступательный процесс развития культурных процессов на украинских землях в определенный исторический период. И. П. Крипьякевич обращает внимание на тот факт, что «на смену дворянству, которое не могло поднять древней государственной постройки, пришла новая общественная группа – демократическая интеллигенция» [7, с. 262], которая происходила преимущественно из мещанства. К ней присоединились просвещенные люди из классов мелкой шляхты, казаков и крестьянства. Таким образом, демократическая интеллигенция представляла разные слои общественности. Целостно их объединяло высшее образование. На украинских землях начали действовать новые университеты, развивалась научная литература; не смотря на острую цензуру, в Украину проникали новые идеи с Запада.

Объектами научных интересов советских историков 1950−1980-х гг. стали наиболее выдающиеся исторические события XIX ст. Так, А. В. Гербильский анализирует деятельность «Русской тройки» и культурно-просветительных деятелей первой половины XIX ст [3], А. Косачевская и Ф. Стеблий исследуют революционные события 1848−1849 гг. в Галиции [6; 12]. Они считают, что освободительное движение развивалось поступательно: от культурно-просветительной деятельности отдельных представителей нижнего духовенства и светской интеллигенции до массового политического движения трудящихся масс, главной целью которого стала борьба с социальным и национальным гнетом. Находясь в состоянии постоянных культурно-политических конфронтаций, представители разных национальностей и сословий общества, как правило, преследовали разную цель, что отразилось на культурных процессах в украинских землях в отмеченный исторический период. Одновременно советскими историками недостаточно внимания уделяется вопросу влияния европейских революций и национально-освободительных восстаний конца XVIII–XIX ст. на развитие культуры Украины.

Диссертационное исследование украинского историка О. М. Белобровец посвящено комплексному исследованию особенностей польского общественно-политического движения. Обращаясь к истории второй половины XIX ст. она выделяет в польском общественном движении Правобережной Украины консервативное, радикальное, а также сформированное в конце XIX ст. националистическое направления. Ею определяется ведущая роль польских политических партий в общественном развитии поляков Правобережной Украины, созданных вначале XX ст.; анализируется деятельность польских организаций националистического, благотворительного, культурно-просветительного направления и их влияние на общественно-политическую жизнь региона [1].

В диссертационной работе украинского историка Н. О. Поповой «Участие интеллигенции в реализации украинского национального проекта в 50−70-х гг. XIX ст.» определяется ведущая роль интеллигенции в процессе модерного нациотворчества XIX ст.». Как считает ученая, пропаганда национально-политической идеи и приобщение к ее реализации других слоев населения Украины происходили в тесной связи с нациотворчеством поляков, россиян, белорусов, литовцев и других европейских народов. Развитие инфраструктуры национального движения было связано со становлением системы массового образования, сетью средств массовой информации и коммуникации [11].

В фундаментальной работе Ю. П. Богуцкого, В. П. Андрущенка, Ж. О. Безверщука и Л. М. Новохатька «Украинская культура в европейском контексте» исследуются вопросы развития романтизма и реализма в украинском искусстве XIX ст [2]. Анализируя творчество многих выдающихся деятелей украинской культуры того времени, авторы показывают насколько отечественная культура XIX ст. была интегрирована в европейское культурное пространство [2].

В диссертационном исследовании В. В. Лишко «Украинско-польские связи в области культуры 1991−1999 гг.» изучается история развития украинско-польских связей в области культуры. Украинской ученой отмечается, что демократические процессы в Украине и Польше способствовали активизации культурно-просветительной и общественно-политической жизни национального меньшинства [10].

Учеными М. С. Васьковым, М. П. Загайкевич, Я. Д. Исаевичем, В. Марчаком, Е. Ю. Нидецкой, О. К. Федоруком, Р. А. Сулим, Д. В. Табачником, С. Ткачовим, О. М. Царик обобщается опыт украинско-польского сотрудничества в области культуры и искусства, а также исследуется личный вклад представителей украинской и польской интеллигенции в развитие культур двух народов.

Значительный интерес представляет собой польская книга, написанная Стефаном Качалой «Polityka Polaków względem Rusi» («Политика поляков относительно Руси» 1879 р.), в которой описываются отношения между поляками и русинами (и малороссами) в XIX ст. Особенное внимание уделяется восстаниям 1830−1831 гг. и 1863 г., революционным событиям, которые произошли в Галиции в 1848 году, общественным отношениям между поляками, россиянами и малороссами, политическому движению в Малороссии (деятельности Кирило-Мифодиевского общества и других общественно-политических организаций) и другим вопросам [5].

В своей книге С. Качала обращает внимание на тот факт, что основная идея деятельности Кирило-Мефодивского товарищества проявилась не только в развитии украинской народности, а и в создании культурного единства среди всех славянских народов.

В работах Л. В. Баженова, И. И. Кривошея, В. А. Баженова, В. А. Дьякова исследуется история польского национально-освободительного движения XIX ст., который распространялся на украинских землях.

В английской книге «The Outline History of the World» («Контурная история мира») (1933 р.) подается подробное описание наиболее важных в мировой

истории событий. Издание осуществленно под редакцией английского историка Джона Олександра Хаммертона, известного как редактора Мировой истории. В 9-м разделе, который имеет название «Поразительное столетие» [14], описаны события, которые произошли в Европе и во всем мире в XIX ст., а именно: последствия революций 1815−1848 годов, объединение великих государств в 1848−1878 годах.

Автором данных тезисов было переведено с английского языка и проанализировано научные публикации ученых с ведущих университетов восточно-европейских стран, которые занимаются исследованием проблем формирования революционного сознания в Америке и Европе в конце XVIII–XIX ст. Эти публикации вошли в сборник научных трудов участников Второй конференции прошедшей в Айовском университете под названием «Американская и Европейская Революции, 1776−1840 гг.: социополитическое и идеологическое разветвления» [13]. Участникам конференции удалось установить разумные критерии для выработки нового подхода в оценке взаимоотношений между Польшей и Америкой в определенный исторический период. Организационный комитет конференции был представлен учеными Комитета исторических наук Польской Академии наук, Института истории Варшавского университета, кафедры истории Айовского университета и др.

В первый раздел сборника научных трудов польских и американских историков вошли публикации, объединенные темой: «Исследования истории Американской революции и проблем формирования революционного сознания в Америке и Европе». Так, в статье Линди К. Кербер (Познанский университет) "Революционное сознание в Америке и Европе в середине восемнадцатого – начала девятнадцатого столетия как методологическая и историческая проблема» исследуются вопросы влияния Франции на формирования революционного сознания населения Европы и прогрессивное развитие его культуры.

На особое внимание заслуживает четвертый раздел научного сборника, который имеет название: «Революционные традиции в Восточной центральной Европе». Сюди вошли научные работы: Ярослава Пеленского (Айовский университет) «Восстание гайдамаков и старые режимы в Восточной Европе»; Ежи Сковронека (Варшавский университет) «Модель Революции в Восточной Центральной Европейской политической мысли в Наполеоновскую эру»; Стефана Кьеневича (Польская Академия Наук) «Революционный дворянин: Восточный Европейский вариант освободительной борьбы в Новую эру»; Анжея Валицки (Польская Академия Наук): «Проблема революции в Польской мысли, 1831–48 / 49»; Иствана Дика (Колумбийский университет) «Реформы Триумвирата в Венгрии, Отстаивание своих прав на протяжении Весны Народов (март-апрель 1848)».

В пятом разделе книги, которая имеет название «Искусство и политика в революционную эпоху», в роботе Яна Белостоцкого из Варшавского университета: «Искусство и политика: 1770–1830» анализируются культурные процессы, которые произошли в Европе (конец XVIII – начало XIX ст.) в связи с историческими и политическими событиями того времени [13].

Историк с украинской диаспоры И. Лисяк-Рудницкий, исследуя многовековые и многосторонние украино-польские отношения [9–10], обращает внимание на то, что на Правобережной Украине «польская шляхта осталась господствующим элементом… и в значительной степени сохранила эту позицию аж до 1917 года… Польские влияния, которые охватывали почти половину украинской этнической территории, служили как противовес к российскому господству» [218, с. 93]. Такой вывод очень важен в плане понимания содержания и влияния польской традиции на культурные процессы на украинских землях.

Основные этапы польского национально-освободительного движения XIX ст. освещаются в совместной научной работе российских историков, под редакцией И. Белза «История и культура славянских народов. Польское освободительное движение XIX–XX ст. и проблемы истории культуры» [4].

В определенный исторический период под влиянием европейских революций в Европе активизировалось развитие революционной мысли среди разных сословий украинского общества. Особенное влияние на культурные процессы на украинских землях имело формирование национальных ценностей политической культуры: свободы, государственности, гуманизма, справедливости, желания народа защитить независимость, культурные и экономические интересы государства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Білобровець, О. М. Суспільно-політичний рух поляків Правобережної України в 1863–1914 рр. Рукопис. / Ольга Матвіївна Білобровець. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук за спеціальністю 07.00.01 – Історія України. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2005. – 19 с.

2. Богуцький, Ю. П. Українська культура в європейському контексті / Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безверщук, Л. М. Новохатько. – К. : Знання, 2007. – 680 с.

3. Гербільський, Г. Ю. Розвиток прогресивних ідей в Галичині у першій половині XIX ст. (до 1848 р.). / Г. Ю. Гербільський – Львів, 1964. – 251 с.

4. История и культура славянских народов. Польское освободительное движение XIX–XX вв. и проблемы истории культуры / ред. Игорь Белза. Серия : История и культура славянских народов. – М. : Наука, 1966.

5. Качала, С. Polityka Polaków względem Rusi. / Стефан Качала. – Львів : Наклад автора, 1879. – 367 с.

6. Косачевская, Е. М. Восточная Галиция накануне и в период революции 1848 г. / Е. М. Косачевская. – Львов, 1965. – 151 с.

7. Крип`якевич, І. П. Історія україни / Відп. редактори Ф. П. Шевченко, Б. З. Якимович. – Львів : Світ, 1990. – 520 с. / («Пам'ятки історичної думки України»)

8. Лисяк-Рудницький, І. П. / Україна між Сходом і Заходом // Історія філософії України. Хрестоматія : Навч. посібник / Іван Павлович Лисяк-Рудницький / Упор. М. Ф. Тарасенко, М. Ф. Русин, А. К. Бичко та ін. – К. : Либідь, 1993. – С. 511–541.

9. Лисяк-Рудницький, І. П. Польсько-українські стосунки: тягар історії // Іван Павлович Лисяк-Рудницький. – Історичне ессе. – Т. 1. – С. 83–110.

10. Лишко, В. В. Культурно-освітні та релігійні товариства як гарант добросусідства між Україною та Польщею / Вікторія Володимирівна Лишко // Вісник Київського інституту «Слов'янський університет» – К., 2000. – Вип. 7. Історія. – С. 90–100.

11. Попова, Н. О. Участь інтелігенції у реалізації українського національного проекту в 50–70-х рр. XIX ст. автореф. дис… на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук: 07.00.01. / Наталія Олександрівна Попова. – Черкаси, 2008. – 13 с.

12. Стеблій, Ф. Революції 1848–1849 рр. у Європі і Україна. / Феодосій Стеблій. – Київ, 1973. – 46 с.

13. The American and European Revolutions, 1776–1848: Sociopolitical and Ideological aspects: Proceedings of the second (bicentennial) conference of Polish and American Historians, Iowa city, Iowa, U. S. A (29 September-1 October 1976) / Edited with Introduction by Jaroslaw Pelenski, – Iowa city: University of Iowa Press, 1980. – 412 p.

14. The Outline History of the World / Edited by sir J. A. Hammerton / Edinor of The Universal History of the World. – London: The Amalgamated Press Ltd, недатоване, 1-е видання вийшло у 1933 р. – 856 с.

Гребень Н. Ф.
(Республика Беларусь, г. Минск)

РОЛЬ КУЛЬТУРЫ В ОБЕСПЕЧЕНИИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО БЛАГОПОЛУЧИЯ БЕЛОРУССКОЙ НАЦИИ

Как национальный ресурс культура представляет собой совокупность материальных и духовных ценностей, проявляющихся в системе существующих в обществе институций: родной язык, историко-культурное наследие нации, фольклор, народные промыслы и ремесла, профессиональное и самодеятельное искусство, культурологическое и художественное образование, учреждения и кадры культуры, межнациональные и межгосударственные культурные связи и т. п.

В целом современная белорусская культура пребывает в переходном состоянии: она сохранила устои традиционной культуры, но в тоже время уже достаточно трансформировалась под воздействие модернизационных процессов. Несмотря на то, что согласно концепции А. Инкелеса и Д. Смита [цит. по 3], модернизационные процессы наиболее четко прослеживаются в различных сферах социального устройства: в экономике, политической организации, социальных отношениях, образовательных ориентирах, они также приводят и к качественной трансформации сложившейся этнокультурной системы. Это и изменения ценностных ориентаций и их иерархии, смена критериев оценки удовлетворенности жизнью и представлений о собственном благополучии и в соответствии с этим – переоценка статуса своей группы, а также ее места в новых социокультурных условиях.

Как отмечают А. Н. Татарко, М. А. Козлова, принятие такого рода изменений представляют главную проблему для этнокультурной общности, что сказывается на отношении ее представителей к себе, собственной идентичности, а также на отношениях с другими этноконтактными группами. Помимо этого, модернизационные изменения социокультурной системы, согласно проведенным исследованиям, сопровождаются «размыванием» этнической идентичности, повышением ее неопределенности или маргинальности [3].

Последствия таких изменений мы можем наблюдать среди нашего населения. Сам по себе вопрос «Кто вы по национальности, или к какой этнической группе вы себя относите?» для многих молодых людей является затруднительным. Неопределенность юношей и девушек часто обусловлена принадлежностью родителей к разным этническим группам, но в процессе социализации эта задача должна разрешаться в силу определенного воздействия традиционной культуры. Но в наших реалиях этот фактор не работает должным образом. Кроме того, все чаще можно встретить и ответ, когда молодые люди отказываются причислять себя к какой-либо этнической группе, считая себя «человеком мира».

Вместе с тем, в работах американских психологов неоднократно показано, что определенная этнокультурная идентичность – поддерживает у индивида восприятие себя как носителя особой культуры и члена социальной группы; удовлетворяет потребность личности в позитивной Я-концепции; обеспечивает защиту личности от психологического стресса, вызываемого процессами аккультуризации, от существующих в обществе стереотипов и предубеждении; а также служит основой для установления связей с остальным обществом [2, с. 117].

Модернизационные изменения не только трансформируют традиционную культуру изнутри, но и способствуют вторжению других культур извне. И здесь наибольшую опасность представляет массовая культура, транслирующая ценности и идеалы, часто лишенные духовного контекста и негативно сказывающиеся на здоровье общества. Ценности потребления и удовольствий, культ стройного до истощения тела, мода на личностный успех, для которого все средства хороши, пагубно сказываются на здоровье нации. Показатель нервно-психических расстройств среди белорусского населения с каждым год увеличивается, где наибольшую обеспокоенность вызывают склонность белорусов к суицидальному поведению, расстройства аффективной сферы, разнообразные зависимости.

Еще одной особенностью социокультурной ситуации нашей республики является бикультуризм. По сути дела, вот уже многие десятилетия доминантной культурой в Беларуси является русская культура, что привело к аккультуризации значительной части коренного населения. Среднестатистический белорус разговаривает на русском языке, обладает низкой компетентностью в знании родного языка (как минимум не владеет свободно письменной и разговорной речью), плохо ориентируется в национальной истории, затрудняется назвать выдающихся деятелей искусства и науки Беларуси, но с легкостью назовет таковых деятелей России, предпочитает русскоязычную литературу, прессу, кино, музыку и т. п.

Как верно подметил еще лет двадцать тому назад Л. Лыч: «Усё, што адбылося за апошняе пяцідзесяцігоддзе беларускай культурай і мовай, нацыянальнай годнасцю людзей, дзе падставы гаварыць пра значную ступень асіміляцыі, а больш канкрэтна – русіфікацыі беларускай нацыі. …заўчасная культурна моўная асіміляцыя незалежна ад таго, з'яўляуцца яна прымусовай ці ёсць вынік сумеснага пражывання з іншай нацыяй, не давала раней і не дасць сёння аніякай карысці ні сабе, ні сусветнай цывілізацыі» [4, с. 88].

Эту же мысль неоднократно подчеркивают и многие этнопсихологи. Так, канадские ученые Р. Клеман и К. Неуэлс утверждают, что этническая идентичность подлинно бикультурного индивида не статична, и он способен менять ее, отклоняясь от группового членства в зависимости от ситуации и общественных норм [цит. по

1]. И это то, что мы сегодня наблюдаем среди белорусского населения: явное предпочтение продуктов русской культуры и нередко отсутствие интереса и даже пренебрежение к своей культуре.

Между тем, проблема национальной идентичности белорусского народа в последнее время привлекает все больше внимание в кругах не только научного сообщества, но и среди политиков, государственных служащих, журналистов. Как заявил глава МИД Белоруси, В. Макей, на пленарном заседании саммита стран-членов программы Евросоюза «Восточное партнерство», состоявшееся в Вильнюсе 28–29 ноября 2013 г.: «Белоруссия существует лишь два десятилетия как независимое и суверенное государство. Выйдя из исторической тени больших соседей, белорусский народ все еще находится в процессе строительства своей идентичности».

Два десятилетия – срок небольшой в плане укрепления национальных позиций в мировом сообществе, но в тоже время и большой в ракурсе того, что за эти годы было сделано по формированию и укреплению национальной идентичности. Нельзя сказать, что этой проблеме не уделяли должного внимания. Были и лозунги – «За процветающую Беларусь!», «Крепкая и сильная Беларусь!», затем они сменились «сердечками», напоминающими нам «Я люблю Беларусь», были и неоднократные попытки построения идеологии белорусского государства и как следствие студенты вузов теперь изучают курс «Основы идеологии белорусского государства». Однако прослушав данный курс, редко какой студент может сказать, на каких основания базируется идеология нашего белорусского государства, и какие идеи мы пытаемся воплотить в жизнь.

Согласно проведенному нами исследованию при помощи разработанного американскими социологами и социальными психологами М. Куном и Т. Макпартлэндом теста «Кто я?», было выявлено, что только для 14,6 % опрошенных белорусов характерна значимость этнического статуса, 4,2 % отметили значимость гражданской идентичности и у 81,2 % орошенных доминантными оказались другие типы социальной идентичности: половая, родственная, профессиональная, видовая и др.

Дополнительно мы попытались выяснить, какое из утверждений респонденту ближе: «Я белорус» или «Я гражданин Республики Беларусь». 45,8 % белорусов отметили как наиболее значимую идентичность – этнокультурную, у 54,2 % доминирует гражданская идентичность. Сравнивая с ответами на данный вопрос 7–10 летней давности, заметим, что там наблюдалось другое соотношение: явное предпочтение этнической идентичности, нежели гражданской.

Таким образом, результаты проделанной работы, оставляют желать лучшего и подталкивают нас к поиску и активизации более фундаментальных основ для национальной идентификации белорусов.

На сегодняшний день этнические белорусы, по-прежнему, составляют порядка 80 % от всех жителей, проживающих на территории нашего государства, нам удалось сохранить свою историческую территорию, культуру. Поэтому наиболее оптимальный путь национальной идентификации должен идти через белорусскую культуру, которая как ни что иное ярко отражает самобытность нашего народа. На наш взгляд, этнокультурная идентификация белорусов должна лежать в основе национальной идентификации, т. к. именно она позволяет осознать свою уникальность и индивидуальность в многообразии окружающего его мира. Надо четко осознавать и то, что определенная позитивная этнокультурная идентичность – фактор, от которого напрямую зависит не только психологическое благополучие, но и в целом здоровье белорусской нации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Донцов, А. И. Язык как фактор идентичности / А. И. Донцов, Т. Г. Стефаненко, Ж. Т. Уталиева. // Вопр. психол. – 1997. – № 5. – С. 75–86.
2. Ставропольский, Ю. В. Модели этнокультурной идентичности в современной американской психологии / Ю. В. Ставропольский // Вопр. психол. – 2003. – № 5. – С. 113–121.
3. Татарко, А. Н. Сравнительный анализ структуры ценностей и характеристик этнической идентичности в традиционных и современных культурах / А. Н. Татарко, М. А. Козлова // Психол. журн. – 2006. – Т. 27. – № 4. – С. 67–76.
4. Лыч, Л. Беларуская нацыя і мова: Літ.-гістарыч. арт. / Л. Лыч. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1994. – 277 с.

Гудименко Г. В
(Российская Федерация, г. Орёл)

ФОРМИРОВАНИЕ ОБЩЕКУЛЬТУРНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ПРИ ПЛАНИРОВАНИИ И ПРОВЕДЕНИИ ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ В ВУЗАХ ЭКОНОМИЧЕСКОГО ПРОФИЛЯ

Одним из основных назначений учебных заведений высшего образования является подготовка специалистов. Благополучная интеграция молодых специалистов в общественные структуры, их эффективная социализация в решающей мере задаются социальной системой и процессом.

Воспитание – это педагогически управляемый процесс передачи новому поколению комплекса элементов культуры, необходимых для полноценной общественной и профессиональной деятельности. Цель воспитательной работы – удовлетворение потребностей обучающихся в интеллектуальном, культурном и нравственном развитии путём включения студентов в течение всего периода обучения в разнообразные виды деятельности.

Воспитание есть неотъемлемая составляющая образования. Компонента «воспитание» введена в положение об аккредитации ВУЗов. Специфика воспитательной деятельности связана с тем, что она осуществляется в свободное от учёбы время, и студент по собственному выбору осуществляет тот или иной вид занятий. Необходимость создания у студентов социальной и профессиональной компетенций, нравственных ценностей и духовных потребностей диктует условия для воспитания таких качеств, как трудолюбие, организованность, ответственность.

Институт высшего образования может регулировать процесс студенческой социализации путем налаженной воспитательной работы в вузах и тем самым противостоять духовной деградации молодежи. Исходя из этого, можно сформулировать ряд основополагающих концептуальных положений:

– воспитание как целенаправленный процесс социализации личности, является неотъемлемым составляющим звеном единого образовательного процесса;

– суть современного понимания воспитания базируется на личностной и культурологической основе: всемерное содействие полноценному развитию личности в неповторимости её облика посредством приобщения к культуре социального бытия во всех её проявлениях: нравственной, гражданской, профессиональной, семейной;

– воспитание – интерактивный процесс, в котором достижение положительных результатов обеспечивается усилиями обеих сторон, как педагогов, так и воспитуемых;

– воспитательный процесс должен обеспечиваться профессионально подготовленными кадрами;

– воспитательный процесс должен строиться на основе учета тенденций и особенностей личностных проявлений студенческой молодежи, а также особенностей личностно-значимой для них микросреды.

В настоящее время Орловский государственный институт экономики и торговли является ведущим интегрированным учебным заведением в области экономики, финансов, бухгалтерского учёта и аудита, менеджмента, маркетинга, товароведения и экспертизы товаров, коммерции, рекламы и технологии общественного питания. Вуз как важный агент профессиональной социализации заинтересован в том, чтобы среди поступающих было как можно больше абитуриентов, осознанно избравших профиль профессиональной подготовки, а после окончания учебного заведения продемонстрировавших высокий уровень профессиональных и социальных компетенций, конкурентоспособность на рынке труда.

В соответствии со стандартами нового поколения России был утвержден перечень необходимых компетенций, которыми должен обладать выпускник высшего учебного заведения. Перечислим некоторые из общекультурных компетенций (ОК):

- способность действовать в соответствии с Конституцией Российской Федерации, руководствуясь принципами законности и патриотизма (ОК-1);
- способность понимать и анализировать мировоззренческие, социально и личностно значимые философские проблемы, вопросы ценностно-мотивационной ориентации; значение гуманистических ценностей, свободы и демократии (ОК-2);
- способность уважительно и бережно относиться к историческому наследию и культурным традициям, толерантно воспринимать социально-культурные различия (ОК-3);
- способность ориентироваться в политических, социальных и экономических процессах, использовать знания и методы гуманитарных, экономических и социальных наук при решении социальных и профессиональных задач (ОК-4);
- способность понимать социальную значимость своей будущей профессии, цель и смысл государственной службы, выполнять гражданский и служебный долг, профессиональные задачи в соответствии с нормами морали, профессиональной этики и служебного этикета (ОК-5);
- способность к толерантному поведению, к социальному и профессиональному взаимодействию с учетом этнокультурных и конфессиональных различий, к работе в коллективе, кооперации с коллегами, к предупреждению и конструктивному разрешению конфликтных ситуаций в процессе профессиональной деятельности (ОК-7);
- способность к логическому мышлению, анализу, систематизации, обобщению, критическому осмыслению информации, постановке исследовательских задач и выбору путей их решения (ОК-9);
- способность креативно мыслить и творчески решать профессиональные задачи, проявлять инициативу, в том числе в ситуациях риска, принимать оптимальные организационно-управленческие решения в повседневной деятельности и нестандартных ситуациях, нести за них ответственность (ОК-10);
- способность организовывать свою жизнь в соответствии с социально значимыми представлениями о здоровом образе жизни, применять методы физического воспитания для повышения адаптационных резервов организма и укрепления здоровья, поддержания должного уровня физической подготовленности, необходимого для обеспечения социальной активности и полноценной профессиональной деятельности (ОК-13);
- способность осуществлять письменную и устную коммуникацию на русском языке, логически верно, аргументировано и ясно строить устную и письменную речь, публично представлять результаты исследований, вести полемику и дискуссии (ОК-14);
- способность к деловому общению, профессиональной коммуникации на одном из иностранных языков (ОК-15);
- способность работать с различными источниками информации, информационными ресурсами и технологиями, применять основные методы, способы и средства получения, хранения, поиска, систематизации, обработки и передачи информации (ОК-16).

При разработке основных образовательных программ (ООП) подготовки специалиста, указывается в стандарте, должны быть определены возможности ВУЗа в формировании общекультурных компетенций выпускника (например, компетенций социального взаимодействия). Вуз обязан способствовать развитию социально-воспитательного компонента учебного процесса, включая развитие студенческого самоуправления, участие обучающихся в работе общественных организаций, спортивных и творческих клубов, научных студенческих обществ. Для аттестации обучающихся на соответствие их персональных достижений поэтапным требованиям соответствующей ООП создаются фонды оценочных средств, позволяющие оценить знания, умения и уровень сформированности компетенций.

Таким образом, воспитательная составляющая учебного процесса в Федеральном государственном образовательном стандарте России регламентирована общекультурными компетенциями выпускника. Вуз обязан сформировать социокультурную среду, создать условия, необходимые для всестороннего развития личности.

Итак, воспитательному процессу – формированию общекультурных компетенций выпускника в Федераль-

ном государственном образовательном стандарте уделено значительное внимание. Причина этого весьма очевидна. С момента развала СССР, когда нашим обществом была утрачена коммунистическая идеология, которая хоть каким-то образом регулировала духовно-нравственное воспитание молодежи, в обществе начали набирать силу разнообразные негативные тенденции (молодежные субкультуры, протестные настроения, алкоголизм, наркомания и т. д.). Весьма вероятно, что данные тенденции не носят случайный характер, тем не менее, чтобы успешно противостоять им, на уровне государства необходимо уделять воспитанию подрастающего поколения существенно большее внимание, чтобы процесс нравственной деградации и физического вырождения нации обошёл нас стороной. В некотором смысле деление компетенций выпускника на общекультурные и профессиональные очень напоминает подход, изложенный Николаем Ивановичем Пироговым в поучительной статье, опубликованной в 1856 году в Морском сборнике. Автор предлагает сначала обучать человека и гражданина, а потом специалиста. «Дайте выработаться и развиться внутреннему человеку! – призывает Пирогов, – Дайте ему время и средства подчинить себе наружного, и у вас будут и негоцианты, и солдаты, и моряки, и юристы; а главное, у вас будут люди и граждане!».

Стоит так же очень серьезно задуматься, а сможет ли преподаватель, в рамках проводимых занятий, успешно привить все перечисленные общекультурные компетенции обучающимся. Без серьезного увеличения штатов воспитательных отделов и служб здесь не обойтись, т. к., в любом случае, учебный процесс ориентирован в большей степени на формирование профессиональных компетенций выпускника. Механизмы реализации общекультурных компетенций выпускника должны быть реализованы не только на бумаге, но и на деле, т. к. ценности, которые сегодня будут «вложены» в нашу молодежь, будут определять нашу жизнь завтра!

Дубянецкі Э. С
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

УПЛЫЎ КУЛЬТУРНЫХ ІНАВАЦЫЙ НА РАЗВІЦЦЁ СОЦЫУМУ Ў ЭПОХУ ГЛАБАЛІЗАЦЫІ

Разгортванне глабалізацыйных працэсаў у сучасным свеце аб'ектыўна стварае мноства разнастайных праблем, якія патрабуюць уважлівага асэнсавання і канструктыўнага вырашэння. Без падобнага асэнсавання ўяўляецца практычна немагчымым дынамічнае і паспяховае развіццё любога грамадства і адпаведна любой нацыянальнай культуры. Глабалізацыя, якая, паводле нямецкага сацыёлага Ульрыха Бека, павінна разглядацца як «неадольная ўмова чалавечай дзейнасці ў канцы XX стагоддзя» [1, с. 34], стварае прынцыпова новыя ўмовы для жыццядзейнасці кожнага народа і ўсяго чалавецтва. Яшчэ большую ролю і значэнне набыла глабалізацыя ў пачатку ў XXI ст., калі адбылася неверагодная інтэнсіфікацыя камунікацый паміж асобнымі індывідамі, народамі і нацыянальнымі культурамі. А гэта ў значнай ступені абумовіла ўзнікненне і пашырэнне разнастайных культурных інавацый, якія ўяўляюць сабой новаўтварэнні, прынцыпова новыя артэфакты і феномены сучаснай культуры. Улічваючы глабалізаванасць, узаемазвязанасць нашага свету, практычна любыя больш-менш значныя культурныя навацыі звычайна досыць хутка становяцца вядомымі практычна ва ўсім цывілізаваным свеце, засвойваюцца мноствам людзей амаль ва ўсіх рэгіёнах і на ўсіх кантынентах.

У сучасную эпоху, якая ахоплівае прамежак часу з канца XX ст. да нашых дзён, самай значнай у сацыяльным плане культурнай інавацыяй, неабходна лічыць Інтэрнэт (ці т. зв. «Сусветнае павуцінне», «Глабальнае сеціва»). Гэтае вынаходніцтва кардынальна змяніла характар і змест паўсядзённага жыцця не толькі асобнага індывіда ці грамадства, але нават і ўсяго чалавецтва. Прычым важнай асаблівасцю з'яўляецца тое, што «Глабальнае сеціва» інтэгруе ў сабе розныя віды мастацтва і на іх аснове стварае новыя культурныя феномены. Інакш кажучы, сам Інтэрнэт, узнікшы спачатку як глабальная культурная навацыя, затым, па меры свайго надзвычай шырокага распаўсюджання, выклікаў узнікненне іншых інавацый. Да ліку апошніх можна небеспадстаўна аднесці сеткавае мастацтва (т. зв. «Net-art»), Інтэрнэт-дызайн, Інтэрнэт-радыё, Інтэрнэт-тэлебачанне, інтэрнэт-СМІ (вэб-сайты), Інтэрнэт-рэкламу. Невыпадкова асобныя даследчыкі выказваюць меркаванне, што ў сённяшнім свеце Інтэрнэт «усё шырэй будзе выкарыстоўвацца ва многіх сферах эканамічнага жыцця і спадарожнай яму прасторы палітыкі і культуры» [2, с. 47].

Безумоўна, пашырэнне глабалізацыйных працэсаў аказала даволі глыбокае і неадназначнае ўздзеянне на сацыяльна-эканамічнае, грамадска-палітычнае і этнакультурнае развіццё беларускага грамадства. Як слушна адзначаюць айчынныя даследчыкі, працэсы глабалізацыі «суправаджаліся, з аднаго боку, навукова-тэхнічным развіццём, пашырэннем камп'ютэрнай сеткі Інтэрнэт, а з другога – распаўсюджваннем масавай культуры, дэвальвацыяй традыцыйных каштоўнасцей» [3, с. 6]. І менавіта «Сусветнае павуцінне» стала адной з тых культурных інавацый сучаснай эпохі, якія, верагодна, у найбольшай ступені паўплывалі на змены ў паўсядзённай жыццядзейнасці айчыннага соцыума. У Рэспубліцы Беларусь ужо практычна два дзесяцігоддзі усё больш шырока распаўсюджваецца ўласна беларускі сегмент Інтэрнэта – т. зв. «Байнэт». Апошні актыўна спрыяе распаўсюджанню разнастайнай інфармацыі (у тым ліку і культурнага зместу), стварае магчымасці для прэзентацыі творчымі асобамі (пісьменнікамі, мастакамі, музыкантамі і інш.) сваіх творчых здабыткаў, а таксама садзейнічае ўмацаванню міжіндывідуальных і міжгрупавых кантактаў. Акрамя Байнэту, да ліку таксама значных культурных інавацый, якія атрымалі шырокае распаўсюджанне ў нашай краіне з канца XX – пачатку XXI стст., можна яшчэ аднесці відэамастацтва, розныя віды дызайна (асабліва рэкламны), графіці і інш.

Звычайна падобныя навацыі больш ці менш хутка распаўсюджваюцца з аднаго кантынента на другі, з аднаго гісторыка-культурнага рэгіёну ў другі, з адной краіны ў другую. Аднак дзеля таго каб культурныя інавацыі маглі аказваць больш моцны ўплыў на развіццё

грамадства ў сучасны перыяд і ў бліжэйшай гістарычнай перспектыве, яны павінны даволі актыўна трансляваца ў розныя сацыяльныя катэгорыі насельніцтва і трывала засвойвацца многімі зацікаўленымі асобамі. Таму ў дадзеным кантэксце падаецца слушным меркаванне пра тое, што любая інавацыя як адмысловы сацыякультурны феномен, па-першае, арыентавана ў сваёй аснове на новае, а значыць, на будучыню культуры, а па-другое, як сучасная з'ява адлюстроўвае сённяшні стан культуры» [4, с. 20].

Культурныя інавацыі патэнцыяльна могуць спрыяць працэсу інкультурацыі індывіда – г. зн. яго своеасабліваму далучэнню да здабыткаў сваёй нацыянальнай культуры. Грунтоўнае засваенне новых артэфактаў культуры стварае надзейны падмурак для творчага самавыяўлення кожнага чалавека, што ў канчатковым выніку ўносіць пэўны ўклад у скарбонку гісторыка-культурнай спадчыны народа. А гэта ў сваю чаргу найчасцей з'яўляецца перадумовай даволі хуткага і плённага развіцця прафесійнай і народнай культуры. У цэлым, культурныя інавацыі найчасцей аказваюць амбівалентны (дваісты, неадназначны) ўплыў на сацыяльна-эканамічнае, грамадска-палітычнае і маральна-духоўнае развіццё грамадства. У выпадку пазітыўнага ўздзеяння соцыум звычайна атрымлівае новы імпульс для свайго пленнага і дынамічнага развіцця, тады як адмоўны ўплыў можа мець месца тады, калі пэўныя культурныя інавацыі ў той ці іншай меры спрычыняюцца да пашырэння асобных крызісных з'яў у духоўнай сферы (напр., адчужанасць, эгацэнтрызм, празмерны геданізм і інш.).

Адной з такіх культурных інавацый, якая аказвае неадназначны, амбіваленты ўплыў на соцыум, небеспадстаўна можна лічыць менавіта Інтэрнэт. «Глабальнае сеціва» аб'ектыўна стварае перадумовы як для творчага самаразвіцця індывіда і пэўных супольнасцей людзей, так і, на вялікі жаль, для паступовай духоўнай дэградацыі асобы, зніжэння яе крэатыўнага патэнцыялу. Гэта звязана з тым фактам, што Інтэрнэт, з аднаго боку, дазваляе многім людзям падтрымліваць віртуальныя зносіны па інтарэсах, займацца самарэалізацыяй праз выстаўленне «на суд» шматлікай інтэрнэт-супольнасці ўласных думак, меркаванняў, мастацкіх прац, а з другога боку, названая глабальная сетка ў значнай ступені пазбаўляе чалавека вопыту рэальных зносінаў, адчуджае яго ад іншых людзей і ў рэшце рэшт нярэдка выклікае ўзнікненне такога спецыфічнага псіхалагічнага адхілення, як т. зв. «Інтэрнэт-залежнасць».

На наш погляд, найбольш пазітыўны ўплыў на развіццё соцыума здольны аказваць найперш тыя інавацыі, якія нібы вырастаюць на аўтэнтычнай нацыянальнай глебе, на аснове ўласных народных традыцый, абрадаў і звычаяў. У такім выпадку навацыі могуць больш хутка, глыбока і трывала спачатку засвойвацца многімі грамадзянамі, а затым трансліравацца прадстаўнікам іншых пакаленняў. У сувязі з вышэйсказаным варта заўжды ўлічваць, што кожная этнакультурная супольнасць «распрацоўвае свае спосабы і свой рытм уваходжання ў глабальныя працэсы пры захаванні як агульнасацыяльнай, так і спецыфічна лакальнай культурнай своеасаблівасці», прычым «самабытнасць, як універсальная ўласцівасць культуры, прадугледжвае не кансервацыю традыцый, спрашчэнне і прымітывізацыю культурных форм, але пастаяннае ўскладненне, умацаванне ядра культуры, вакол якога нарошчваюцца інавацыі» [5, с. 400].

Пры гэтым зусім не абавязкова, каб гэтыя навацыі былі поўнасцю новымі, раней нечуванымі і нябачанымі; яны патэнцыяльна могуць узнікаюць у сучасным грамадстве паводле агульнавядомага прынцыпа «новае – гэта добра забытае старое». Да ліку падобных інавацый, якія ўзніклі ў наш час на аснове трансфармацыі, своеасаблівага «асучаснівання» былых гісторыка-культурных традыцый, можна аднесці, напрыклад, такія мастацкія феномены і з'явы, як графіці на тэмы айчыннай гісторыі, сённяшняя мода на беларускія вышыванкі. Акрамя таго, відавочны эфект культурнай навізны маюць таксама вывешванне ў грамадскім транспарце фрагментаў з вершаў айчынных класікаў, рэклама на вуліцах нашых гарадоў, звязаная з асаблівасцямі айчыннай прыроды, культуры, альбо, скажам, выстаўленне жывапісных работ на агароджах паркаў, асобных будынкаў.

У сацыякультурным плане заўсёды з'яўляецца надзвычай важным тое, каб вышэйназваныя і ім падобныя навацыі трывала засвойвалі найперш прадстаўнікі маладзейшых пакаленняў, бо менавіта ім у недалёкай будучыні прыйдзецца ствараць новыя мастацкія каштоўнасці і тым самым узбагачаць скарбніцу айчыннай нацыянальнай культуры. Да таго ж, таксама вельмі істотным фактарам неабходна лічыць і агульную «афарбоўку» падобных інавацый, іх здольнасць абуджаць у спажывальнікаў культурных каштоўнасцей станоўчыя эмоцыі і пачуцці, выклікаць эстэтычныя перажыванні і заахвочваць да ўласнай творча-стваральнай дзейнасці. Любыя навацыі неабходныя і апраўданыя толькі тады, калі яны дапамагаюць выхоўваць у суграмадзянаў сапраўдны мастацкі густ, уменне адрозніваць высокае ад нізкага, прыгожае ад брыдкага, высокамаральнае ад пошлага, што ў рэшце рэшт павінна забяспечыць маральна-духоўнае ўдасканаленне асобы і паступовы культурны ўздым усяго грамадства.

ЛІТАРАТУРА

1. Бек, У. Что такое глобализация? / пер. с нем. А. Григорьева и В. Седельника; общая ред. и послесл. А. Филиппова. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 304 с.

2. Колодко, Г. В. Глобализация и перспективы развития постсоциалистических стран / пер. с польск. – Мінск : ЕГУ, 2002. – 200 с.

3. Беларусы : сучасныя этнакультурныя працэсы / Г. І. Каспяровіч [і інш.] ; рэдкал.: А. І. Лакотка [і інш.] ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск : Беларус. навука, 2009. – 607 с.

4. Теркина, А. В. Инновация как социокультурный феномен. – Автореф. дис. канд. филос. наук. – М., 2006. – 22 с.

5. Астафьева, О. Н. Глобализация как социокультурный процесс // Глобализация: синергетический подход / под общ. ред. В. К. Егорова. – М. : РАГС, 2002. – 472 с. – С. 395–414.

Ионесов В. И.
(Российская Федерация, г. Самара)

О РЕТРАНСЛЯЦИИ СОЦИАЛЬНОГО ОПЫТА И КОММУНИКАТИВНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ АРТЕФАКТОВ КУЛЬТУРЫ

Любите всякую вещь. Будешь любить всякую вещь и тайну Божию постигнешь в вещах.

Ф. М. Достоевский «Братья Карамазовы»

В формализованных объектах культуры, по существу, спрессован весь путь антропологического опредмечивания социального опыта от возникновения идеи вещи до её утраты, последующего открытия и нового применения уже в качестве артефакта наследия. Исторические (археологические) артефакты выражают несколько последовательных ракурсов меморативной информации: 1) *пред*-история вещи (необходимость); 2) возникновение вещи (*пред*-назначение); 3) самость вещи (назначение, функциональность, актуальное использование, т. е. собственно «жизнь» вещи, её событийность); 4) позициональность вещи (её отношение к другим вещам (людям), социальную вовлеченность); 5) распад вещи; 6) утрата вещи («смерть» вещи); 7) исчезновение или консервация вещи; 8) открытие вещи или её архивация; 9) возрождение вещи, т. е. включение её в современный социокультурный контекст, и наконец, 10) новая жизнь вещи в качестве меморативного объекта культурного наследия [1].

Возьмём, для примера, древний кувшин, в котором «спрессован» или гасится весь цикл предметных трансформаций вещи. Так, появлению кувшина предшествует некая необходимость в нём. Допустим, древний мастер вознамерился изготовить его для своей возлюбленной, ожидая предстоящую с ней встречу. Это – *предисторический* модус вещи, т. е. вещи ещё нет, но уже есть замысел, идея вещи и потребность в ней (1). Мастер лепит кувшин и художественно его оформляет, он вкладывает в него свои знания, настроение, эстетическое видение, мироощущение, воображение, этнокультурные традиции, индивидуальные способности и пр. Всё делается для того, чтобы вещь передала его мысли и чувства и принесла его возлюбленной не только эстетическое любование, но практическую пользу, т. е. вещь на этой стадии выражает процессом своего возникновения одновременно и своё *предназначение* (2). Изготовленная вещь направляется к своему новому хозяину, тому, кому она предназначена и в чьих руках обретает свою функциональную и событийную завершенность. Вещь распредмечивает себя и служит своему владельцу, она дарит ему то, что было в ней изначально заложено, т. е. осуществляет свою предметно-личностную *самость* (3). Но вещь не только служит своему хозяину, но и вступает в отношения с другими предметами, объединяясь и расходясь в своих различиях и самости с социально сопряженными с ней (вещью) культурными смыслами. Включаясь в семантическое поле функциональных связей, вещь обретает «хождение» в обществе, т. е. свою социальную *позициональность* (4). Постепенно вещь истрачивает свою предметную атрибутивность – подаренный некогда кувшин теряет свой первозданный блеск, он ветшает, становится менее привлекательным, особенно на фоне новых вещей. Им всё реже пользуются, он как бы выпадает из культурного тела социума, стираются его связи с другими предметами и социальными сущностями. В конечном счёте, вещь (кувшин) забывается, теряется или разбивается. Это есть полоса *десоциализации* или *распада вещи* (5). Забытая или потерянная вещь исключается из структурной и семантической привязки к культуре, а, следовательно, она *раз-веществляется*, *о-без-различивается* и исчезает. Будучи не востребованной и не *пронумерованной* в культуре, вещь становится обезличенной и безымянной, т. е. наступает её культурная смерть (6). Так, кувшин когда-то, где-то и кем-то теряется, его телесность покрывается пылью и возвращается в землю, из которой он когда-то, где-то и кем-то был сделан[*].

Но вещь, если она, конечно, не была полностью разрушена, не исчезает бесследно. Она всегда, так или иначе, оставляет следы, отметины своего пребывания в культуре. Эти следы консервируют исчезнувшую «жизнь» вещи, и в её телесной атрибутивности (быть может, уже фрагментарно) всё ещё удерживается её предрасположенность к культуре. Выпавшая из культуры вещь образует новое семантическое поле отношений и выражает, так называемую, скрытую позициональность (7). Она не уходит в небытие. У процесса декультурации и исчезновения есть свой смысл и своя логика, поскольку вещь выпадает из культуры, по существу, так же упорядоченно, как и попадает в культуру. Но всё это скрыто густой пеленой распада и *обезразличенности*. Исключенные из культуры вещи или их остатки рассредоточиваются в организованном этим распадом порядке, в исторически зафиксированной композиции. В археологии эта композиционная рассредоточенность или скрытая позициональность артефактов называется культурным слоем.

Вскрытие культурного слоя и обнаружение артефактов, переводит вещь в разряд исследовательского объекта или исторического (археологического) источника (8). Артефакт попадает в качественно новую культурную реальность (как во времени, так и в пространстве) и, так или иначе, подвергается своему вторичному окультуриванию, опредмечиванию и восстановлению.

Под воздействием процедур классификации и систематизации вещь реконструируется и архивируется и вновь обретает информационно-коммуникативную функцию и межпредметные связи, ретранслируя, в той или иной мере, первоначально заложенный в неё культурный смысл (содержание).

Реконструированная или вторично социализированная вещь включается в современный социокультурный контекст. Она музеефицируется и обозначается (каталогизируется) и превращается в экспозиционный материал, обращённый из исторического прошлого к настоящему (9). Вещь как бы осовременивается, т. е. переводится из одного временного поля в другое – из

[*]Конечно, возможен и другой вариант, при котором вещь не теряется и не разрушается, но сохраняется и передаётся из поколения в поколение. Как правило, это случается с наиболее сакральными и социально-значимыми ценностями. Хотя в некоторых случаях именно самые сакральные вещи (святыни) в первую очередь уничтожаются (чаще всего при завоевании одной культуры другой или радикальной смене политических, религиозных или идеологических режимов).

прошлого в настоящее, современное. Возникает новая артикулированная, поименованная и пронумерованная, в качестве музейных (исторических) экспонатов, структурная композиция, имитирующая культурный слой или исторический (эпохальный) срез времени. Эта новая культурная позициональность вещи сориентирована на её диалог с настоящим (современным). Образно говоря, «глазами древнего артефакта на современность смотрит история».

Пройдя стадию музеефикации, вещь как объективированное историческое время вступает в актуальные отношения с другими вещами или объективированными временными сущностями, формируя и расширяя культурное пространство современности. На стадии своего овеществления артефакт вновь становится активным культурным агентом и обретает актуальную функциональность, но уже в качестве меморативного (наследческого) комплекса или новой меморативной культуры (10). Вещь возрождается для своей новой жизни, и уже в ином культурном пространстве становится активным участником социальных отношений, воздействуя на ментальность человека и развивая его мировоззренческие и эстетические возможности. Подвергаясь, так называемому, новому окультуриванию, или социализации, артефакт трансформируется из своей формально заданной экспозиционной предметности в меморативный объект и включается в структуру культурного наследия социума. Тем самым воплощенные в наследие вещи по существу образуют меморативную культуру со всеми присущими культурной реальности признаками, атрибутами и механизмами.

Таким образом, посредством архивации и музеефикации вещи осуществляется ретрансляция исторической информации или, точнее, производится социальная транспортировка культурных «залежей» из одной эпохи в другую, т. е. из ушедшей культурной реальности в культурную реальность современности. Всё это позволяет рассматривать наследие не только как способ меморативного и художественного оформления истории, но и как надвременной онтологический императив в системе жизнеспособности культуры. Однако для того, чтобы меморативная культура обрела свою социальную эффективность, она должна структурироваться с культурной жизнью современности, а не стоять особняком от неё, занимая место изношенных, омертвевших и не нужных вещей [2]. Поскольку, как когда-то заметил Э. Сепир: «Прошлое представляет интерес для культуры только тогда, когда оно по-прежнему является настоящим или может ещё стать будущим» [3, с.485]. В современной быстро меняющейся культуре необходимо последовательно переходить от мумификации истории к живому структурированию памяти и образцов наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ионесов, В. И. Всемирное наследие в дискурсе культурно-антропологического знания // Наследие и гуманизм: культурная антропология на службе человечества: Материалы междунар. науч. конф. (29 ноября 2009, Самара). – Самара: СГАКИ, 2010. – С. 58–87.

2. Разнообразие и идентичность: гуманистические основания всемирного наследия и мультикультурной деятельности / под редакцией В. И. Ионесова и Г. Тромпфа. Материалы междунар. науч. конф. (26–27 ноября 2009, Самара). – Самара: СГАКИ, 2010. – 523 с.

3. Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М. : Прогресс, 1993. – 656 с.

Карпова И. В

(Российская Федерация, г. Орёл)

К ВОПРОСУ О ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ ПАТРИОТИЗМА

В эпоху формирования новой мировой экономико-политической архитектуры, социально-политические движения и модели развития общества и государства переживают системный кризис. Следует признать, что неизбежные глобализационные процессы становятся фактором, нивелирующим грани национального государства и, как следствие, национальной идентичности. «Утрата национальной идентичности ведет… к потере не только национальных ценностных ориентиров, но и значительной части национального суверенитета государств. Это, в свою очередь, означает отказ от собственных национальных интересов, неспособность к самостоятельной как внутренней, так и внешней политике» [3].

Остро встаёт необходимость поиска средств, нейтрализующих угрозы для самоидентификации общества в национальном аспекте. Одним из таких инструментов является патриотизм как «социально-политический и нравственный принцип, выражающий чувство любви к родине, заботу об её интересах…» [4]. Поскольку патриотизм категория моральная и его истоками являются духовные ценности, то за основу воспитания патриотизма необходимо брать ценностный подход, позволяющий сформировать целостную личность, способную самостоятельно и творчески мыслить, имеющую чувство гордости, понимающую свое предназначение и сохраняющую личностный статус при любых обстоятельствах.

Моральность формирует в человеке жизненную позицию, стиль жизни, качество жизни и образ жизни. Сохранение моральности и есть основа патриотизма.

Учитывая рост напряжённости в мире, а также ряд факторов социально-экономического характера, явно происходит подмена гуманистического патриотизма на идеи так называемого «национал патриотизма», который, как правило, далёк от принципов гуманизма. Тогда как гуманизм считается критерием оценки действенности всех социальных институтов в обществе, а принцип равноправия, справедливости, человечности – желаемой нормой отношений между людьми. В патриотизме гармонично сочетаются лучшие национальные традиции народа с преданностью к служению Отечеству. Патриотизм – это духовно-нравственное чувство, часть общественного сознания, которое выражается в любви к Родине и возможности поставить государственные интересы выше собственных. Это не просто показной интерес к стране и участие в патриотических акциях, а тонкое понимание истории государства, его места в мире, желание продолжать дело своих отцов и дедов, защищать землю от чужих посягательств. В жизни это проявляется в сложном комплексе чувств, знаний, ценностных ориентаций, установок, действий, которые обычно входят в понятие «любовь к Родине» Патриотизм неразрывно связан с интернационализмом, чужд национализму, сепаратизму и

космополитизму. Под национализмом в данном случае понимается не «любовь к своей нации», а ненависть и нетерпимость к другим.

Именно гуманистическая природа патриотизма позволит стать ему ядром самоидентификации граждан такого многонационального государства как Россия.

Изменения, произошедшие в социально-экономической, политической и духовной сферах общества и сознании ее граждан обусловили резкое снижение воспитательного потенциала российской культуры, искусства, образования как важнейших факторов формирования патриотизма.

И сегодня перед государством и общественными институтами стоит задача управления системой патриотического воспитания.

Так, правовой основой патриотического воспитания в России на современном этапе являются Конституция Российской Федерации, федеральные законы Российской Федерации «Об образовании», «О высшем и послевузовском образовании», «О воинской обязанности и военной службе», «О ветеранах», «О днях воинской славы (победных днях) России», «Об увековечении Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов», Указ Президента Российской Федерации от 10 января 2000 г. N 24 «О Концепции национальной безопасности Российской Федерации», постановления Правительства Российской Федерации от 31 декабря 1999 г. N 1441 «Об утверждении Положения о подготовке граждан Российской Федерации к военной службе», от 16 февраля 2001 г. N 122 «О государственной программе «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2001–2005 годы», другие нормативные правовые акты Российской Федерации и субъектов Российской Федерации в части, касающейся вопросов патриотического воспитания.

Государственная программа «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2011–2015 годы» включает в себя комплекс мероприятий по воспитанию / становлению патриотизма в качестве нравственной основы современного российского общества.

Конечным результатом реализации Программы должна стать положительная динамика роста патриотизма в стране, возрастание социальной и трудовой активности граждан, особенно молодежи, их вклада в развитие основных сфер жизни и деятельности общества и государства, преодоление экстремистских проявлений отдельных групп граждан и других негативных явлений, возрождение духовности, социально-экономическая и политическая стабильность и укрепление национальной безопасности [1].

Именно гуманистический патриотизм можно рассматривать как нравственную основу жизнеспособности государства и как важный мобилизующий ресурс развития общества, а также фактор формирования / сохранения национальной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственная программа «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2011–2015 годы» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://archives.ru/programs/patriot_2015.shtml
2. Концепция патриотического воспитания граждан Российской Федерации: текстовое изложение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rosvoencentr-rf.ru/index.php?catid=50:2008-12-22-12-36-36&id=481:2012-11-25-16-27-44&option=com_content&view=article
3. Кортунов, С. В. Национальная идентичность как ресурс развития [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://do.gendocs.ru/docs/index-298149.html
4. Педагогический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://enc-dic.com/pedagogics/Patriotizm-1257.html

Красюк У. Ф

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АКСІЯЛАГІЧНЫ СТАТУС НАЦЫЯНАЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ. РЭГІЯНАЛЬНЫ АСПЕКТ

Тэма пераемнасці і захавання культурнай спадчыны з'яўляецца адной з самых дыскусійных. Калі прыхільнікі эвалюцыянізму лічаць, што культурныя каштоўнасці передаюцца ад адной ступені развіцця чалавецтва да другой, то адэпты цыклізму – М. Данілеўскі, А. Тойнбі, О. Шпенглер, Л. Гумілеў прытрымліваюцца думкі аб перарывістасці культуратворчага працэсу. Праблему можна разглядаць і ў розных маштабах – планетарным, цывілізацыйным, па ўзроўні дзяржавы, этнасу, рэгіёна і ў розных зрэзах – матэрыяльная культура, мастацтва, соцыум, побыт. Маем засяроджанне ўвагі на пытанні пераемнасці ў беларускай культуры і мастацтве, гістарычнае станаўленне якіх адбывалася ў розных сацыяльна-палітычных умовах і пад уздзеяннем разнародных фактараў, якія ўзнікалі пад уплывам суседніх культурных арэолаў. Паспрабуем прасачыць гэта ў рэгіянальным аспекце на прыкладзе адпаведных праяў у старадаўнім мястэчку Дзятлава (Зецела, Здзецел), культурная прастора якога, з аднаго боку, была непарыўна звязана з агульнымі для рэгіёна і беларускай супольнасці тэндэнцыямі, а з другога – мела свае мясцовыя асаблівасці.

Пэўна, пачынаць трэба не з археалагічных артэфактаў, інтэрпрэтацыя якіх даецца сучаснымі даследчыкамі, а з тых формаў культурна-мастацкай дзейнасці, якія фіксаваліся ў летапісах, дыярыўшах, іншых пісьмовых крыніцах, так ці інакш асэнсоўваліся ў свой час, што з'яўляецца для нас падставай для цяперашніх меркаванняў. Размова будзе ісці аб праявах розных відаў мастацкай дзейнасці жывапісу, скульптуры, музыцы, а таксама аб архітэктуры, тэатры, літаратуры, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Асноўная увага засяроджваецца не на фальклорных вытоках, народных рамёствах – гэта тэма асобнай размовы, а на творчасці выдатных дзеячаў мастацкай культуры, у якой прасочваюцца характэрныя рысы і асаблівасці пераемнасці розных напрамкаў, стыляў, жанраў. Цікавасць прадстаўляе разгляд магчымасцей развіцця культуры ў мясцовых умовах і яе захавання.

Першыя праявы мастацкіх форм, у якіх знайшлі адбітак адпавядаючыя часу тэндэнцыі, мелі месца ў архітэктуры, калі ішло станаўленне самога мястэчка. Першы ўладальнік Дзятлава гетман найвышэйшы Вялікага княства Літоўскага Канстанцін Астрожскі (1460–1530 гг.) у пачатку 1500 года над рэчкай Зецелкай узвёў драўляна-земляную крэпасць, якая і сёння красуе на гербе Дзятлава, а потым пабудаваў невялікую драўляную царкву. Пабудовы былі выкананы ў

адпаведнасці с прынятымі у той час прыёмамі правядзення фартыфікацыйных і культавых работ. Гаспадарчаму, сацыяльна-палітычнаму, культурнаму жыццю мястэчка садзейнічаў сын князя – Канстацін-Васіль Астрожскі, які шмат зрабіў для духоўнага развіцця Вялікага княства Літоўскага. Ёсць упамінанні пра найбольш старажытнае мураванае збудаванне мястэчка Здзецел – сярэднявечны гатычна-рэнесансавы замак князёў Астрожскіх, які на жаль не захаваўся.

Мастацкае жыццё Беларусі ў XVI–XVII стагоддзях вызначалася ўплывам Рэфармацыі і Контррэфармацыі. У мастацтве пачаў распаўсюджвацца стыль барока, які прыйшоў на змену позняму рэнесансу. Каталіцкая царква, змагаючыся з праваслаўем і кальвінізмам, умацоўвала свае пазіцыі ў дзяржаўных структурах і «ішла ў народ». Распачалося бурлівае будаўніцтва касцёлаў. У 1646 годзе тагачасны ўладальнік Дзятлава падканцлер Літоўскі Казімір Леў Сапега (1609–1656), сын вядомага дзеяча ВКЛ Льва Сапегі, закончыў будаўніцтва на рыначнай плошчы прыгожага і велічнага касцёла Успення Багародзіцы, якое распачаў ў 1624 годзе, яго бацька. Гэта пабудова архітэктуры барока; пасля перабудовы XVIII ст. з’явіліся аздабленні, характэрныя для позняга барока, хаця партал, выкананы ў 1646 г., уяўляе рэнесансава-барочны стыль. Пры касцёле была цікавая бібліятэка. У цэлым будынак з’яўляецца выдатным помнікам архітэктуры віленскага барока. Сёння ён абнаўляе свой фасад пры дапамозе дзятлаўскіх прадпрыемстваў і прыхаджан.

У XVIII стагоддзі барочныя формы, якія мелі заходняе паходжанне, пад уплывам мясцовых традыцый і народнага мастацтва паступова трансфармаваліся ў своеасаблівы мастацкі стыль. Развівалася свецкае мастацтва, у прыватнасці, на ніве архітэктуры, тэатра, жывапісу. У 1751 годзе ўладальнік мястэчка князь Мікалай Фаўстын Радзівіл будуе буйнамаштабны на еўрапейскі ўзор палац-рэзідэнцыю, які адзначаецца рэпрэзентацыйнасцю. Гэта рэдкі помнік архітэктуры барочна-ракайльнага стылю. На жаль яго сённяшні стан выклікае трывогу – палац не папаў у першы спіс помнікаў архітэктуры, якія падлягаюць рэстаўрацыі. Праведзена частковая кансервацыя. Аднак працэс разбурэння ідзе інтэнсіўна.

У той час набыў вядомасць сваёй літаратурнай і музычнай дзейнасцю ураджэнец Дзятлава Удальрык Крыштоф Радзівіл (1712–1763). Адукаваны, здольны, ён з’яўляецца аўтарам кніг «Апісанне клопатаў людзей усіх саслоўяў», «Маральныя элегіі»,»Агульная гісторыя»,»Свецкая крытыка, або сатыра» [1; с. 450]. Перакладаў Сафокла, П. Карнеля, Ж. Расіна. Негледзячы на тое, што займаў адказныя дзяржаўныя пасады, пастаянна бываў у Здзецелі і цікавіўся жыццём правінцыі, народным побытам. Князь добра ведаў становішча спраў у глыбінцы – хіба, што дзівак, фантазёр, вельмі начытаны, здольны да авантураў, як характарызавалі яго сучаснікі. Ці то жыццё сярод простага народу, ці можа знаёмства з дзяржаўнымі дакументамі папярэдніх стагоддзяў, напісаных на старабеларускай мове, ці схільнасць да арыгінальнасці – ва ўсякім выпадку, дзякуючы яму памалу стала гучаць беларуская мова. Так, адзін з герояў перапрацоўкі У. К. Радзівілам твора Э. Бурселя «Камедыя Эзопа» гаворыць – па беларуску. Для XVIII стагоддзя гэта зусім не дрэнна. Творы гэтага паэта і драматурга сталі сёння даступнымі шырокаму колу чытачоў, яны выдадзены ў серыі «Помнікі даўняга пісьменства Беларусі» [2].

У пануючыя напрамкі развіцця мастацтва ў Беларусі арганічна ўліўся сваёй дзейнасцю ўраджэнец Дзятлава Тамаш Жаброўскі (1714–1758) [3; с. 49]. Прафесар Віленскага універсітэта, выдатны беларуска-літоўскі асветнік, матэматык, астраном і філосаф, ён стаў адным з выдатных архітэктараў Віленскай школы барока. У 1753 узначальваў будаўніцтва Віленскай абсерваторыі. Гэты будынак, на думку сучаснікаў, па сваёй архітэктуры не ўступаў падобным збудаванням Еўропы. Быў аўтарам праекта езуіцкага кляштара.

Што датычыцца самога мястэчка і ваколіц, то тут паціху цягам часу адбываецца паступовы пераход ад барока да класіцызму. Адгукаліся ідэі Асветніцтва. Гэта асабліва характэрна для прыватнаўласніцкіх палацава-сядзібных рэзідэнцый. Прыкладам класіцызму з’яўляецца капліца роду Стравінскіх на дзятлаўскіх могілках, пабудаваная ў 1813 годзе. Цяперашні яе стан не зайздросны – патрабуе дагляду, капітальнага рамонту.

Асаблівасці сацыяльна-палітычнага жыцця на беларускіх землях у першай палове XIX стагоддзя абумовілі становішча, калі выдатныя дзеячы навукі і мастацтва былі вымушаны пакідаць Радзіму і тварыць на чужыне, узбагачаючы яе здабыткамі нашай культуры. Стваралася вымушаная магчымасць працягваць сваю творчую дзейнасць на новай аснове, на падставе іншай культурнай фактуры. Адбывалася ўзаемадзеянне культур. Так, удзельнік руху філаматаў і філарэтаў Ігнат Дамейка (1802–1889) пасля судовага следства быў высланы з Вільні і апынуўся ў Жыбуртоўшчыне каля Дзятлава, у маёнтку апекуна. Тут, на радзіме, ён займаўся навуковымі пошукамі ў сферы гаспадаркі і жывёлагадоўлі. Пасля ўдзелу ў паўстанні 1831 года быў вымушаны эмігрыраваць і воляй лёсу апынуўся ў Чылі. Усе свае веды, якія набыў у Віленскім універсітэце, якія прыдбаў за гады жыцця на Радзіме ён аддаў сваёй новай краіне. Там «…ён стаў настаўнікам першых пакаленняў чылійскай інтэлігенцыі…» [4; с. 131], сваёй тытанічнай навуковай дзейнасцю заслужыў гонар быць нацыянальным героем Чылі. Менавіта ў Чылі Дамейка праявіў сябе як таленавіты пісьменнік. Ён напісаў кнігу «Араўканія і яе жыхары», у якой, паміж іншым, апісаў тое вялікае ўражанне, якое зрабіла на яго старажытнае індзейскае мастацтва. Потым, пасля вяртання ў Жыбуртоўшчыну праз паўстагоддзе Дамейка напісаў успаміны «Мае падарожжы», у якіх расказаў землякам пра культуру далёкай краіны. Кніга на Радзіме цяпер выдадзена ў «Беларускім кнігазборы». Сёння, калі праблема навуковай міграцыі стала актуальнай для нашай рэспублікі, неабходна зрабіць усё магчымае, аб лепшыя кадры заставаліся на Радзіме.

У выяўленчым мастацтве да сярэдзіны XIX ст. адбываецца паступовая змена стыляў – ад класіцызму праз акадэмізм да рамантызму, ад якога ідуць пошукі рэалістычнага адлюстравання жыцця.

Ураджэнец в. Нагародавічы каля Дзятлава Вікенцій Дмахоўскі (1807–1862), скончыўшы Віленскі універсітэт, стаў вядомым мастаком, «Клодам Ларэнам віленскіх ваколіц,» па словах сучаснікаў. Вучань Яна Рустэма, ён тварыў на радзіме, дзе з 1837 года жыў амаль без выезду, і ў Вільні. Праславіўся карцінамі на

гістарычную тэму, рамантычнымі пейзажамі, адлюстраваннем бытавых сцэн; афармляў спектаклі ў Віленскім гарадскім тэатры. У яго пейзажах праявіліся характэрныя рысы рамантычнага напрамку ў мастацтве. Некаторая ідэалізацыя патрыярхальнага побыту дробнапаместнай шляхты паказана ў карціне «Радзіма» («Двор у Нагародавічах»). В. Дмахоўскі ў першыню звярнуўся да паказу беларускай прыроды, унёс у пейзажны жывапіс дэмакратычны подых, шукаючы сцежак да рэалізму. Яго можна лічыць заснавальнікам беларускага рэалістычнага пейзажа [5; с. 101].

Сын Вікенція – Уладзіслаў Дмахоўскі (нар. у 1841 г.) таксама стаў жывапісцам. Вучыўся ў Варшаве, прымаў удзел у мастацкіх выстаўках у Варшаве, Кракаве, удзельнічаў у дэкаратыўным афармленні Марыяцкага касцёла ў Кракаве. У 1870-х гг. вярнуўся жыць на сядзібу бацькі ў Нагародавічы, дзе да канца жыцця плённа працаваў. У сваіх жанравых карцінах, акварэлях паказваў жыццё дробнамаёнткавай шляхты. У. Дмахоўскі прадстаўляў дэмакратычную плынь рэалістычнага мастацтва. Бытавы жанр у яго непарыўна звязаны з пейзажам. Куточкі беларускай прыроды, жыццё беларускай вёскі напісаны з такім пачуццём, што гледачу перадаецца подых радасці жыцця; у гэтым праявілася любоў мастака да радзімы. Сёння выдавецтва «Беларусь» рэалізуе серыю «Славутыя мастакі з Беларусі». Было б вельмі добра, каб не сталі забытымі і мастакі Дмахоўскія.

Некаторы час у Дзятлаве працаваў Напалеон Орда (1807–1883). Як вядома, ён шмат падарожнічаў па Беларусі, рабіў замалёўкі мясцін і архітэктурных помнікаў. Сярод 200 яго архітэктурных замалёвак ёсць і малюнак дзятлаўскай Радзівілавай сядзібы, дзе ва ўсей прыгажосці красуецца познебарочны мураваны палац. Мастак падаў добры прыклад як захоўваць для нашчадкаў выявы помнікаў культуры.

У ваколіцах Дзятлава архітэктурныя формы класіцызму памалу здаюць пазіцыі выявам гістарызму. У сядзібным і культавым будаўніцтве шырока ўжываюцца традыцыі народнага драўлянага дойлідства, асабліва гэта датычыць праваслаўнага царкоўнага будаўніцтва.

Вядома, дзейнасць выдатных дзеячаў мастацтва, архітэктуры, літаратуры на Дзятлаўшчыне давала добры плён, садзейнічала развіццю духоўнага жыцця мястэчка. Аднак і ў ім самім існавалі ачагі мастацкай творчасці і адукацыі. У адзінай ў Гродзенскай губерні царкоўна-настаўніцкай школе, якая знаходзілася ў Дзятлаве і рыхтавала настаўнікаў, сярод іншых прадметаў важнае месца займалі малюнак, чарчэнне, навучэнне музыцы, рэгентаванню, царкоўным спевам [6; с. 48].

Аднак паступоваму руху культурнага жыцця мястэчка пастаянна перашкаджалі войны і палітычныя канфлікты. І на гэты раз павольнае развіццё ў межах Расійскай імперыі было перарвана першай сусветнай вайной і падзелам Беларусі. Дзятлава апынулася ў складзе Польшчы, урад якой незычліва ставіўся да культуры беларусаў.

Ва ўмовах Заходняй Беларусі калі быў наяўным уціск на развіццё беларускай культуры з боку польскіх улад, прагрэсіўнай інтэлігенцыяй рабіліся захады па захаванню культурнай спадчыны, сувязей з традыцыямі мастацтва мінуўшчыны. Так, ураджэнец дзятлаўскіх ваколіц Ігнат Дварчанін (1895–1937) пасля заканчэння ў 1926 годзе Карлава універсітэта ў Празе абараніў доктарскую дысертацыю па філасофіі на тэму «Францішак Скарына як культурны дзеяч і гуманіст на беларускай ніве». У ёй, паміж іншым, разглядаў асаблівасці Скарынавай графікі, мастацкага афармлення яго кніг, шрыфту. Гэтая праца захавалася і ў наш час выдадзена асобнай кніжкай. Наогул, у тую часіну атрымаць мастацкую адукацыю было вельмі цяжка для беларуса. Хаця былі выключэнні. Маючы адносіны да Дзятлаўшчыны вядомы паэт Алесь Бажко (н. 1918) здолеў у другой палове 30-х гадоў, вучыцца ў Музычным інстытуце імя С. Манюшкі ў Навагрудку і ў Варшаўскай кансерваторыі. Але, бадай, галоўнымі захавальнікамі беларушчыны ў мастацкім жыцці былі мясцовыя паэты. Сярод іх можна адзначыць Н. Жальбу, П. Граніта, В. Струменя, С. Хмару і другіх. Негледзячы ні на што, мастацкае жыццё ў Заходняй Беларусі працягвалася. Па прыкладу Пётры Сергіевіча мастакі зацята шукалі шляхі ўвасаблення ў палотнах краявідаў і гістарычнага мінулага Бацькаўшчыны, яе лепшых сыноў і простых людзей. Магчыма, і на дзятлаўскіх абшарах пабываў Язэп Драздовіч (1888–1954), калі вандраваў па Навагрудчыне і ствараў шэраг графічных твораў і карцін. Падзеі, якія адбыліся на Дзятлаўшчыне на рубяжы 30–40 гадоў, прыцягнулі ўвагу мастакоў. Зямляк, ураджэнец Навагрудчыны графік Сямён Герус (нар. у 1925 г.) адгукнуўся на тэму далучэння Заходняй Беларусі графічнай работай «Вызваленне Дзятлаўшчыны (верасень 1939)».

Пасляваеннае мастацкае жыццё Дзятлаўшчыны вызначалася патрэбамі забеспячэння сродкамі культуры аднаўлення парушанага сацыяльнага жыцця. Набыла размах практыка арганізацыі канцэртаў з удзелам майстроў мастацтва з Мінска і іншых гарадоў, другія формы культурна-асветніцкай дзейнасці. Выраслі і мясцовыя таленты. Амаль усё сваё жыццё пражыў у Дзятлаве самадзейны разбяр па дрэве Уладзімір Мацюк (нар. у 1902 г.). Тэма яго работ – гісторыя беларускага народа, сялянскае жыццё і праца. Дэталёвая пластыка фігур вызначае асаблівасці яго твораў – круглую скульптуру, рэльеф. У мастацкіх выставах удзельнічае з 1940 г. Яго працы экспаніруюцца ў музеях розных гарадоў. Доўгі час жыў у Дзятлаве і не парывае сувязей з родным горадам мінскі мастак Мікалай Несцярэўскі (н. 1931). Ён працуе ў галіне дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. У дзятлаўскі перыяд пісаў карціны, потым галоўным заняткам стала мастацкая кераміка, афармленне інтэр'ераў грамадскіх будынкаў. Удзельнік мастацкіх выставак. У Дзятлаўскім гістарычна-краязнаўчым музеі экспануецца шэраг яго работ.

У сучасным мастацкім жыцці горада можна заўважыць адпаведны працяг традыцый. Так, скульптурныя выявы, якія упрыгожваюць касцёл і палацаваю сядзібу, дапоўніліся новымі творамі, якія ўпісаліся ў архітэктурнае аблічча горада. З'явіўся шэраг цікавых помнікаў і скульптурных кампазіцый, прысвечаных выдатным людзям раёна і героям мінулых войнаў. Набыткам мінулых дзесяцігоддзяў ў Дзятлаве сталі новыя формы мастацкай творчасці, напрыклад, мазаіка. Напрыканцы 60-х гадоў цікавая кампазіцыя ўпрыгожыла інтэр'ер рэстарана «Ліпічанка». У 1998 годзе, напярэдадні святкавання 500-годдзя Дзятлава на

фасаде Дома культуры з'явілася мазаічная фігура, якая увасабляе Маці – Беларусь.

Сувязі гарадка з мастацкім жыццём рэспублікі не спыняецца. Прафесійныя мастакі з Мінска, Гродна выконваюць заказныя работы для ўстаноў. Узводзіцца новы будынак дзятлаўскай Спаса-Прэабражэнскай царквы – значыць хутка спатрэбіцца рабіць яе роспіс.

Безумоўна, прапанаваныя нататкі носяць даволі кампіляцыйны характар, тым не менш можна зрабіць некаторыя высновы. Мастацкае жыццё маленькага асяроддзя беларускай культуры, якое знаходзіцца на скрыжаванні розных гістарычных і культурных традыцый, неадрыўна звязана з пануючымі ў грамадстве працэсамі. Яны аказвалі ўплыў на станаўленне адпаведных форм культурнай дзейнасці, на прарастанне на мясцовай глебе мастацкіх стыляў і напрамкаў, іх чаргаванне і змену. Нягледзячы на часам значнае адрозненне ўплываў палітычных і культурных дамінант прасочваецца пэўная сувязь паміж практыкаванымі формамі мастацкай творчасці. Зразумела, найбольш яўна гэта адбілася на архітэктуры. Мела месца і тэндэнцыя аздаблення нанова ўводжанага стылю элементамі народнага мастацтва, таго ж народнага дойлідства Вядома, працэсы станаўлення і трансфармацыі мастацкіх стыляў перарываліся рознымі прычынамі – войнамі, зменамі дзяржаўных прыярытэтаў, палітычных сістэм. Аднак можна станоўча зазначыць – развіццё культурна-мастацкага жыцця, разглядаемага рэгіянальнага асяродка мае адметныя рысы пераемнасці, калі культуратворчыя новаўвядзенні абапіраліся на папярэднія прыёмы мастацкай дзейнасці. Усё гэта садзейнічае папулярызацыі гісторыка-культурнай спадчыны сярод насельніцтва. З пакалення ў пакаленне ў дзятлаўчан перадаюцца паданні аб тых ці іншых падзеях, збудаваннях, помніках, шляхах. На жаль, з захаваннем спадчыны не ўсё ладна. Чакае лепшага часу дзятлаўскі палац. Прыходзіць у нягоднасць сядзіба Дамейкаў у Жыбуртоўшчыне каля Дзятлава. Працягваюць зносіцца старадаўнія дамы на цэнтральных вуліцах. Затынкавалі ў рэстаране «Ліпічанка» не ўнесеную ў свой час у адпаведныя рэестры цікавую мазаіку «Зубры». Гінуць старадаўнія помнікі на гарадскіх могілках.

Тым не менш справа зберагання і папулярызацыі культурнай спадчыны не стаіць на месцы. Праводзіцца адпаведная работа ў школах горада. На гісторыка-культурныя тэмы маецца шэраг публікацый у газеце «Перамога». У прыватнасці, цікавай была публікацыя пра вядомага паэта XIX ст. Ю. Корсака з в. Страла, мастака В. Дмахоўскага і іншых. Сваю лепту ў агульную справу ўносіць Дзятлаўскі гісторыка-краязнаўчы музей. На жаль там не засталіся фатаграфіі пра Дзятлаўшчыну Я. Булгака, якія маюцца ў адпаведных альбомах. Маюцца ў гарадку і помнікі, памятныя шыльды славутым землякам, героям вайны, вядзецца летапіс мясцовага Халакосту.

Ёсць над чым і падумаць. Напрыклад, (гэта датычыць і Мінска, і, пэўна многіх гарадоў Беларусі) дзятлаўскі касцёл, палац і капліца на могілках звязаны паміж сабой падземнымі хадамі. Іх можна было б выкарыстоўваць у краязнаўча-турысцкай рабоце, стварыўшы адпаведныя ўмовы і праграмы.

Агляд гісторыка-культурнай спадчыны Дзятлава гаворыць пра неабходнасць уважліва адносіцца да праблемы захавання таго, што яшчэ можна зберагчы. Нават у маленькіх гарадках, дзе няма егіпецкіх пірамід і кітайскіх сцен, ёсць цікавыя выявы, якія ўтвараюць тую крытычную масу, што вызначае культурнае аблічча краіны.

ЛІТАРАТУРА

1. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БСЭ імя П. Броўкі, 1987. – Т. 4. – 1987. – 742. с.
2. Славянамоўная паэзія Вялікага Княства Літоўскага XVI–XVIII стст. / НАН Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы; уклад, прадм. і камент. А. У. Бразгунова. – Мінск : Беларуск. навука, 2011. – 901 с. – (помнікі даўняга пісьменства Беларусі).
3. Памяць: Гіст.-дакум. хроніка Дзятлаўскага р-на / рэд. кал. П. Бараноўскі [і інш.]. – Мінск : Універсітэцкае, 1997. – 398 с.: іл.
4. Худзиковская, Я. Люди великой отваги / Я. Худзиковская, Я. Ястер. – М. : География, 1957. – 300 с.
5. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / рэд. кал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – Т. 3–1989. – 448 с.: іл.
6. На зямлі Дзятлаўскай: матэрыялы гісторыка-краязнаўчай канферэнцыі. Дзятлава, 16 чэрвеня 1995 г. / Дзятлава, пад. рэд А. У. Богуша [и др.]. – Дзятлава, 1998. – 228 с.

Крылова А. В

(Российская Федерация, г. Орёл)

ПРОБЛЕМЫ ПРАВОВОГО ВОСПИТАНИЯ В КОНТЕКСТЕ МОДЕРНИЗАЦИИ

Средства правового воспитания – это своего рода каналы, по которым происходит доставка правовой информации. Сами по себе средства не обеспечивают ценностного наполнения процесса воспитания. Это механизм передачи, который определенным образом транслирует сведения о праве. Простое наличие средств не гарантирует усвоение ни правовых знаний, ни правовых ценностей, например, для человека, не умеющего читать, использовать печатные средства правового воспитания бессмысленно. Для реализации функций воспитания в полном объеме служат формы правового воспитания, которые представляют собой конкретные мероприятия, способствующие восприятию информации, содержащей правовые знания и правовые ценности.

Правовоспитательными средствами являются: печатные (акты применения, газеты, журналы, и др.), аудиовизуальные (кино, телевидение, лекции, беседы, наглядная агитация, Интернет, и т. п.), устные (аудио, радио, ролевые игры и т. д.). Следует заметить, что некоторые формы предполагают использование нескольких типов средств правового воспитания, например, ролевые игры предполагают как устные, так и печатные средства.

В определенной форме «встречаются» субъект и объект правового воспитания, что определяет особую роль субъекта в эффективности правовоспитательного процесса. Именно форма правового воспитания, в сочетании с высокопрофессиональной деятельностью субъекта, может обеспечить восприятие объектом правовых знаний и ценностей.

Основными методами правового воспитания должны служить методы убеждения и поощрения. Убеждение – это воспитание словом путем обращения к нрав-

ственно-правовым взглядам человека, морально-политическим устоям, совести. Метод принуждения в правовом воспитании может применяться лишь к злостным нарушителям. Следует учитывать сложный психофизиологический механизм усвоения ценностей. Процесс освоения правовых ценностей значительно сокращается моделированием ситуаций правового общения. В этом плане в процессе правового воспитания значимо использование ролевых игр, через которые раскрывается личность субъекта с разных сторон: через социально-статусные отношения, через ролевые взаимодействия, через нравственные взаимоотношения.

Сущностью ролевой игры является познавательная совместная творческая проблемно-поисковая деятельность на основе развивающейся ситуации профессиональной направленности. Важна действенность ролевых игр как средства активизации интеллектуально-нравственных (ценностно-нравственных) навыков профессиональной направленности. Имеются примеры использования ролевых игр в процессе правового перевоспитания несовершеннолетних правонарушителей.

Говоря о новейших средствах правового воспитания, нельзя не упомянуть Интернет, который, возникнув как средство связи для узкого круга специалистов, быстро превратился в массовое социальное явление. Освоение элементов правовой культуры в условиях становления информационного общества происходит при помощи Интернета. Интернет, кроме того, может выступать агентом социализации и с его помощью можно воспитывать уважение к праву, обеспечивать социально-активное поведение. Символическое содержание, представленное в Интернете, оказывает глубокое воздействие на процесс правовой социализации. Более сильные в информационном плане государства начинают доминировать в навязывании своих культурных, в том числе правовых ценностей, пропагандируя свою систему права. Перспективной формой правового воспитания являются телеконференции, где любой желающий может получить помощь по какому-либо сложному вопросу. Свободное открытое обсуждение формирует своеобразное коллективное правовое сознание, формирующее мнение по актуальным проблемам правовой жизни. Немаловажной является роль Интернета при получении дистанционного образования юридической направленности. Дистанционное образование есть целенаправленный, интерактивный процесс взаимодействия субъектов и объектов обучения между собой, безотносительно к их пространственному расположению.

Интернет, представляя собой саморегулирующуюся среду, способствует выработке у пользователей таких ценных для правовой культуры качеств, как самоконтроль, саморегуляцию поведения в сети, усвоение общих для всех правил пользования. Поэтому механизм правового воспитания на первое место выдвигает исследование уровня отношения к праву у субъекта, формирование уважения к нему, нахождение правильного и справедливого в праве.

Современный мир содержит конфликт ценностей – между традиционными и новыми, постсовременными. Профилактику нетерпимости и формирование установок толерантного сознания необходимо строить на основе повышения общего культурного уровня, общественного и правового сознания населения на основе исторических, национальных и культурных традиций Российского государства. В целях формирования установок толерантного сознания следует организовывать постоянное проведение лекций, бесед но культурным, правовым, нравственным вопросам.

Правовое воспитание в российском обществе, культура которого имеет политический и дифференцированный в социальном плане характер, тесно связана со становлением толерантности. В процессе правового воспитания следует учитывать следующие, связанные с толерантностью, моменты: неоднородность восприятия людьми мира и окружающей действительности; осознание индивидуумом, что не все разделяют его взгляды на мир; осознание сложности и многоаспектного развития современного мира; выявление ведущих тенденций в этом развитии; важность способности выявления причинно-следственных связей между событиями, действиями и ответственностью людей; взгляды на мир как сложное явление; осознание и уважение различий в идеях, обычаях, культурных традициях, не нарушающих требований права; воспитание чувства собственного достоинства и самоуважения, ответственности у людей, так как только уважающий себя человек может уважать достоинство другого человека. Проявление терпимости к другим есть необходимое качество, вырабатываемое в процессе правового воспитания. В этом смысле толерантность сама по себе становится важной правовой ценностью.

Существующая сегодня концепция правового воспитания объективно нуждается в новых теоретических разработках, касающихся аксиологических ее аспектов, в новом научном поиске, основанном на использовании междисциплинарных методов.

Следует отметить, что в советский период развивались и совершенствовались такие формы правового воспитания, как правовое обучение, правовая пропаганда, правовое просвещение, участие членов общества в правовой практике и т. д. Была создана уникальная система правового воспитания, четко отработаны ее формы и методы. Правовое воспитание -это многоаспектное понятие, включающее в себя государственную деятельность, социальную работу, идеологическое воздействие на сознание человека.

Новая концепция правовоспитательной работы должна исходить из современной системы ценностей. Это воспитание должно быть направлено на органичное сочетание идей правового государства с системой ценностей, в центре которой находится личность. Именно, исходя из приоритета указанных нравственно-правовых ценностей, должен строиться процесс правового воспитания. Без процесса воспитания, «внедрения» правовых ценностей в повседневную ткань современного общества, право не может осуществлять свою воспитательную функцию.

Можно констатировать низкую эффективность правовоспитательной работы в России на современном этапе. В какой-то мере это объясняется действием закономерности «снесения». Если в доперестроечные времена в правовом воспитании провозглашались ценности, идеалы коммунистического типа, для многих реально часто недостижимые (примером может служить Кодекс строителя коммунизма и т. п.), то стремление к ним и само их наличие позволяло добиваться порой хотя бы

элементарной законопослушности, что является достаточно проблематичным сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко, А. Н., Кравцов, Р. В. Проблемы правового воспитания в современной России: вузы МВД; монография / А. Н. Бабенко, Р. В. Кравцов. – Иркутск : ВСИ МВД России, 2005. – 90 с. – 5 п. л. (авторство не разделено).

2. Кравцов, Р. В. Ценностное освоение прав и свобод личности как составляющая процесса правового воспитания / Р. В. Кравцов // Обеспечение прав и свобод человека и гражданина : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., г. Тюмень, 17–18 ноября 2005 г. – Тюмень : Тюм. ГУ, 2006. – Ч. I. – С. 85–89. – 0,3 п. л.

3. Кравцов, Р. В. Аксиологический аспект информационного содержания правового воспитания / Р. В. Кравцов // Вестник Восточно-Сибирского института МВД России. – 2005. – № 4. – С. 7–14. – 0,5 п. л.

4. Кравцов, Р. В. Использование Интернета в правовом воспитании / Р. В. Кравцов // Современные стратегии и образовательные технологии в подготовке кадров для силовых структур: сб. материалов одиннадцатой Всеросс. науч.-метод, конф., г. Иркутск, 16–17 февраля 2006 г. – Иркутск : ВСИ МВД России, 2006. – С. 236–239. – 0,2 п. л.

5. Кравцов, Р. В. Организационные основы правового воспитания в современной России: постановка проблемы / Р. В. Кравцов // Сибирский юридический вестник. – 2006. – № 1. – С. 10–18. – 0,8 и. л.

6. Кравцов, Р. В. К вопросу о ценностном содержании форм и средств правового воспитания / Р. В. Кравцов // Актуальные проблемы права России и стран СНГ – 2006 : материалы VIII междунар. науч.-практ. конф., г. Челябинск, 30–31 марта 2006 г. – Челябинск : Изд-во ООО «Полиграф-Мастер», 2006. – Ч. I. – С. 272–274. – 0,2 п. л.

Куруленко Э. А., Ионесов В. И.
(Российская Федерация, г. Самара)

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ. ДИАЛОГ ТРАДИЦИОННОГО И СОВРЕМЕННОГО

На протяжении всей истории цивилизации культурное наследие не перестаёт оставаться для человечества «путеводной звездой жизни», помогая людям в минуты сомнений и раздумий «сверить часы» и «не сбиться с курса». Созидательная и гуманистическая сила культурного наследия особенно проявляется в периоды социальных потрясений и смены жизненных циклов культуры. Ведь в условиях экспансии инноваций и изменчивости лишь наследие остаётся для людей спасительным островком постоянства. Сохранять и приумножать наследие означает поддерживать жизнеспособность культуры и развивать духовно-нравственные устои современной цивилизации. Мир начала XXI века слишком хрупок и не устойчив, чтобы мы могли позволить себе равнодушное отношение к наследию. Поскольку отстраняясь от него, мы пренебрегаем тысячелетним опытом выживания и преобразования многих и многих поколений людей и культур, и тем самым, обрекаем себя на опасное блуждание в потёмках в нарастающем потоке глобальных трансформаций.

Между тем, культурный слой человечества, как неоднократно, отмечал Д. С. Лихачев, очень тонок и хрупок. На его создание, порою, уходят столетия, тогда как разрушить его можно в считанные часы. К сожалению, техногенная цивилизация всё чаще подвергает всемирное наследие угрозе безвозвратного уничтожения. И потому сегодня проблема сохранения и защиты культурного и природного наследия приобретает неотложный характер и ставится в повестку дня обсуждения международного сообщества. Отношение к наследию постепенно становится мерилом гуманизации культуры и её социальной успешности.

Наследие всё активнее включается в коммуникативный процесс межкультурного обмена и экономической интеграции. Растёт число научных форумов и международных программ, посвящённых защите и сохранению наследия. Так что, самое время определить основные параметры наследия как феномена культуры и попытаться понять его смысл и назначение в постиндустриальном обществе.

Цель статьи дать некоторые прояснения по культурологии наследия в дискурсе социально-антропологического знания и в контексте императивов традиций и инноваций в современной культуре. В настоящей работе под наследием понимается меморативный комплекс в коммуникативном пространстве культуры, устойчиво обеспечивающий воспроизводство культурной жизни в диалоге прошлого и настоящего, локального и универсального. Наследие – это категория, обозначающая опредмеченный в мысли, слове и вещи, социально зафиксированный и культурно устоявшийся (меморативный) материальный и духовный опыт жизнедеятельности общества [1, с.59–60].

В артефактах наследия отражается феноменология следа, остатка, отпечатка прошлого. Слово *наследие* заимствованно из старославянского и производно от «след», «следить», «следовать», «колея», т. е. означает «обследовать», «исследовать». При этом *след* имеет этимологическую ссылку на слова «порядок, последовательность». Древнерусская традиция уже с XI века связывает слово *след* с понятием «знак» или позже в значении «грани», «отметки» и «указания» [4, с. 668]. По существу, в этимологических ссылках на *наследие* фиксируется одна главная смысловая установка в значении *отслеживать, выявлять, приводить в порядок* [1, с.60]. В известной мере, всемирное наследие выступает своего рода рубрикатором истории и путеводителем в культурной жизни прошлого человечества.

Наследие необходимо понимать в контексте взаимопроникновения прошлого и настоящего, постоянства и изменчивости, традиционного и новаторского, сохранения и обновления, т. е., по существу, в контексте культуры жизни и смерти, присутствия и исчезновения. Ничто так не подчёркивает значение постоянства и незыблемости культурного наследия, как возможность радикального изменения и разрушения самых, казалось бы, непоколебимых его ценностей. Культурное наследие экранизирует субстанциональное утверждение вечности, в нём «пульсирует вечное возвращение к неизменному» [2, с. 134], но одновременно позиционируется перманентно давящая на него угроза исчезновения, временной исчерпанности и телесной бренности. В артефактах наследия, выражаясь словами А. Ф. Лосева, вечное и временное «синтезированы *в вечный лик»,* образуя так называемую *«фигурную вечность»* [2, с. 185].

Таким образом, в наследии осуществляется онтологическая встреча прошлого с настоящим. Наследие удер-

живает в себе былую жизнь и позволяет современности обрести необходимую опору для актуальных преобразований в настоящем. Взаимопроникновение прошлого и настоящего в культурном наследии отражает *две* установки социальной жизнедеятельности, направленные на а) сохранение старого и б) освоение нового. В этом состоит диалектика поступательного движения и сбалансированного развития культуры. В наследии лучше всего просматривается синтез оформленных, закреплённых опытом и сохранённых в артефактах меморативных ценностей и открытых, экспериментальных, незавершенных и новаторских исканий, обращённых в настоящее и будущее. Этот синтез можно классифицировать как закон выживания и устойчивости культурной системы.

Наследие как *культурная селекция* и *каталогизация* человеческого опыта выражает деятельный и динамичный процесс. Вместе с тем нельзя отождествлять наследие как исторически и материально оформленную социальную память и собственно саму историю культуры. Через наследие культура выражает то, чем она располагает, что в ней наличествует. Но это лишь одна экспозиционная сторона культуры.

Есть у культуры и другая сущность, которая осталась за рамками явленной в материи формы – та, что побудила человека что-то оформлять и опредмечивать. Эта сторона культуры обращена к тому, что в культуре отсутствует, в чём она нуждается, куда ещё не добралась воплощенная в материю идея. Наследие выражает не только позитивный опыт культуры, но и его негативный, отсутствующий и незавершенный образ необходимости, нужды и восполнения того, чего не достаёт. За гранью наследия остаётся ещё не освоенный не обобществленный и не окультуренный мир. Именно через опредмечивание этой девственной реальности рождается наследие как явление культуры.

Это позволяет рассматривать наследие и как встречу возможного с невозможным в культуробытии людей. В свою очередь, данная особенность открывает путь к методологическим возможностям осмысления обратной стороны культурного наследия, её изнанки и бинарной противоположности. В этом смысле, наследие выражает не только идеальный опыт того, что культура может сделать, но и то в чём она нуждается. Ибо культура делает всё по необходимости. Следовательно, изучая наследие, мы также обретаем возможность изучать историю человеческих нужд и побуждений. Это позволяет констатировать следующий методологический приём в интерпретации культуры: скажи мне, каким наследием располагает данная культура, и я скажу, в чём она больше всего нуждается. Так же как «лингвист не должен впадать в ошибку отождествления языка с его словарём» [3, с. 194], нельзя всецело отождествлять культуру с её наследием. Нельзя познать подлинный смысл культурного наследия иначе, как поняв, чем оно не является, и какой опыт это наследие не смогло выразить, что осталось не осуществлённым, так сказать «за кадром».

Наследие несёт в себе глубокий гуманистический смысл, ибо оно проецирует в меморативных образах достижения человеческой культуры, т. е. фактически, опредмечивает натуру человека и его социальную деятельность. Так или иначе, «каждая вещь, есть не что иное, как вывороченная наизнанку личность» [2, с. 89].

Всякий артефакт наследия предстаёт как антропологический феномен, в котором удерживается креативный опыт освоенной человеком реальности. За каждым артефактом стоит конкретный человек и конкретная история. Любой вещественный образец культуры был когда-то и кем-то создан, и не просто создан, а его появление связано с конкретными событиями, в конкретном месте-времени и по конкретным причинам и поводам. Исторические артефакты не только хранят память о своём появлении, но выражают человеческие качества, заложенные в их телесность и имя, их создателями. Наследие утверждает себя как культурная самость через память, также как память выражает себя через наследие. Память – это не только свойство сознания, но онтологическая категория и императив выживания культуры. Можно сказать и так, что бытие культуры обретает свою завершенность именно в памяти.

Наследие выступает как формализованное, артикулированное и объективированное содержание памяти. Память становится видимой и явленной в культуре именно через наследие. В образцах культурного наследия форма достигает «высочайшей светонасыщенности» (В. Беньямин) или выражаясь словами Плотина заявляет себя «цветение бытия» культуры» (см. Эннеады, V.8, 10).

Таким образом, мы можем рассматривать наследие как завершенная часть незавершенной культуры или, точнее, культурного процесса. При этом наследие всегда граничит с известной недостаточностью, условностью, дефициентностью, и на его «хвосте» висит угроза разрушения, утраты, исчезновения. Поскольку «завершенность произведению придаёт, прежде всего, то, что раскалывает его, превращая в произведение дробное, во фрагмент истинного мира, в обломок символа», – пишет В. Беньямин [5, с. 234].

Память и наследие не только есть выразительные константы и универсалии культуры, но также являются активными социальными *трансформерами*, позволяющие культуре осуществлять смену своих жизненных циклов и удерживать её от распада на крутых виражах исторических переходов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ионесов, В. И. Всемирное наследие в дискурсе культурно-антропологического знания // Наследие и гуманизм: культурная антропология на службе человечества: Материалы междунар. науч. конф. (29 ноября 2009, Самара). – Самара : СГАКИ, 2010. – С. 58–87.

2. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.

3. Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. – М. : Прогресс, 1993. – 656 с.

4. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка / М. Фасмер. – М. : Прогресс, 1986–1987. – Т. 1–4 (Т. 3).

5. Benjamin, W. Les «Affinites Electives» de Goethe (1922–1925) / W. Benjamin; trad. M. de Gandillac // Benjamin W. Oeuvres, I. Mythe et Violence. – Paris, 1971. – P. 297–314.

Левая Н. В
(Республика Украина, г. Киев)

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ДИНАМИКИ РЕЦЕПЦИИ САКРАЛЬНОГО В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

Одной из серьёзнейших проблем настоящего времени является проблема кризиса европейской культуры. На протяжении почти столетия она интенсивно обсуждается в трудах социологов, искусствоведов, культурологов. Начало этому обширному дискурсу в конце XIX – первой половине XX века положили работы Ф. Ницше, Э. Фромма, А. Камю, Ж.-П. Сартра, О. Шпенглера, Н. Бердяева, Д. Мережковского и др. Со времени появления этих основополагающих для данной проблематики трудов ситуация кризиса не только не сгладилась, но продолжает неуклонно обостряться. Соответственно, не теряет своей актуальности и необходимость выявления её причин и прогнозирования следствий.

Кризис европейской культуры XX–XXI столетий единодушно связывают с кризисом духовности, истоки которого большинству исследователей видятся в эпохе Просвещения – колыбели рационализма и атеизма. Полностью соглашаясь с данной точкой зрения, сфокусируем внимание на тесной сопряжённости духовного с областью *сакрального*.

Специфика сакрального заключается в принадлежности этого явления к области принципиально недоступной для познания и лишь отчасти постижимой посредством символов, воспринимаемых и понимаемых подсознательно. Таинственная сфера, находящаяся вне контроля человеческого разума, в то же время перманентно существует, человек постоянно взаимодействует с нею и испытывает в ней острую необходимость. «Если бы Бога не существовало, его следовало бы выдумать» – этот иронический афоризм Вольтера из стихотворного «Послания к автору книги о трёх самозванцах» (1769), бесспорно, может иметь более глубокий подтекст, чем тот, что в своё время вложил в него автор[1]: экзистенция сакрального придаёт смысл существованию человека, являясь мощной альтернативой его слабости и несовершенству, источником творческой и духовной энергии.

Будучи принципиально непознаваемой, область сакрального (божественного), тем не менее, находится в постоянном взаимодействии с человеческим сознанием, определённым образом отражается в нём. На этом уровне она является сравнительно более доступной в качестве предмета научного исследования. В данном сообщении будет рассмотрен ряд явлений, свидетельствующих об эволюционных изменениях в сознании носителя европейской культуры XX – начала XXI столетий в процессе восприятия им сакрального.

Вершинной формой в восприятии сакрального в современной Европе на сегодняшний день является христианство, выработавшее развёрнутую систему сакральных символов и предопределившее характер развития европейской культуры на многие столетия. Носитель европейской культуры прошёл долгий путь осмысления сущности божественного: от анималистических обликов богов и духов (силы природы) – через антропоморфные сущности, олицетворяющие уже более сложные абстрактные понятия (судьба, любовь, смерть, война правосудие) – к концентрации множественных явлений в образе единого бога Ветхого завета и наконец – к страдающему за людей, любящему и всепрощающему Христу. Эволюционная цепь представлений о непознаваемом божественном начале длиной в тысячелетия демонстрирует ясно выраженную тенденцию направленности от внешних явлений действительности к внутреннему миру человека, к поиску божественного начала в себе самом.

Ситуация, наблюдаемая в европейской культуре XX – начала XXI веков, демонстрирует, что эволюционные изменения в осмыслении сакрального продолжаются. В своё время выявлению этих скрытых процессов активно поспособствовали достижения аналитической психологии – открытие феномена подсознания З. Фрейдом и впоследствии – феномена коллективного бессознательного учеником Фрейда К. Г. Юнгом. Их исследования имели несколько неожиданные последствия: психоаналитики, не ставя перед собою подобной цели, невольно стали соперниками церковнослужителей, поскольку объектом применения усилий и первых и вторых оказалась человеческая душа. Более того: в процессе работы с пациентами К. Г. Юнг вплотную столкнулся с многочисленными случаями неврозов, вызванных конфликтом подсознания с существующими религиозными канонами: «Наши вероисповедания с их древними ритуалами и представлениями отображают картину мира, которая не вызывала ни малейших затруднений в средние века. Но она сделалась непостижимой для сегодняшнего человека…» [5, с. 147]. Развитие научного знания, бесспорно прогрессивное по своей сути, вместе с тем наносит сокрушительный удар по духовному миру человека. Особенно ощутимым это становится в XX веке, когда каждое новое открытие катастрофически углубляет пропасть между верой и знанием: «Противостояние тут достигло такого размаха, что приходится говорить о несовместимости двух категориальных систем, двух картин мира» [там же]. По всей вероятности, сам факт возникновения аналитической психологии и её последующую небывалую популярность следует рассматривать как грозный симптом несоответствия существующих на данный момент религиозных институтов духовным потребностям людей, как одно из наиболее ярких свидетельств того, что носитель европейской культуры вплотную подошёл к необходимости долгого и мучительного переосмысления сакральных символов.

Обратим внимание на немаловажный факт неугасающей потребности человека в экзистенции сакрального: «…глубокий инстинкт позволяет ему [человеку – Н. Л.] (несмотря на конфликт с современным мировоззрением) держаться представлений, которые в буквальном истолковании уже не соответствуют духовному развитию последних пяти столетий» [5, с. 147].

Психоанализ как невольная альтернатива духовной исповеди и как специфическое явление европейской культуры XX века не является единственным терапевтическим средством для разрываемой противоречиями

[1] Необходимость «сказок о Боге» как своего рода моральной узды.

человеческой души[1]. Параллельно продолжает существовать его своеобразная «разновидность», гораздо более старая и испытанная – искусство, посредством художественных образов выявляющее внутренние конфликты человеческой души. Трагедия потери привычного старого и неизвестность нового незамедлительно нашли отражение в художественной культуре XX века.

Богоборчество в XX веке намного более сложно и многообразно, по сравнению с оптимистично-примитивным атеизмом Вольтера: оно неизбежно сопряжено с чувством ужаса, испытываемым человеком перед неминуемостью богоотступничества, осознанием её необходимости. Духовную культуру XX века предопределяют мучительные размышления героев Ф. Достоевского над творениями Ф. Ницше, в своё время появившимися на свет в процессе не менее мучительной рефлексии. На заре XX века богоборческие идеи в своеобразном античном облачении находят воплощение в музыке А. Скрябина (симфоническая картина «Прометей»); несколько позже происходит «беседа» с дьяволом «нового Фауста» – Адриана Леверкюна («Доктор Фаустус» Т. Манна), вполне осознающего необратимость своего творческого пути; на рубеже XX – XXI столетий идея человеческого богоотступничества в уже совершенно невообразимых, чудовищных формах талантливо реализуется в литературных произведениях С. Лема, братьев Стругацких, В. Пелевина и многих других.

Вместе с тем, философские произведения Ф. Ницше (ряд которых напоминает не столько философские трактаты, сколько произведения высокой поэзии) провозглашают наступление некоего нового этапа в духовной жизни человечества. Это своеобразный мост в неведомое будущее, беспримерное в своей смелости позиционирование нового уровня духовности. Оптимистическая нота предчувствия нового звучит и в работах Н. Бердяева, провозглашающего грядущее наступление эпохи «третьего завета», эры Святого Духа [1].

Процесс переосмысления сакрального в европейской художественной культуре XX–XXI вв. протекает как бы в двух направлениях, в неравной мере находящих отражение в культуре и искусстве. Первое, уже охарактеризованное нами негативистское, богоборческое, сравнительно более «громкое», является одной из ведущих тем современного культурологического и искусствоведческого дискурса. Остановимся несколько подробнее на втором, менее заметном векторе. В противовес деструктивности первого, он характеризуется мощной созидательной тенденцией и в большой мере опирается на духовный опыт Востока.

Достойным внимания в этой позитивной волне является стремление облечь новое, интуитивно добытое знание в форму некоего свода правил, завета («Так говорил Заратустра»!). В качестве иллюстрации приведём ряд литературных произведений конца XX века: «Книгу воина света» бразильского писателя Пауло Коэльо (1997) и два сочинения американца Ричарда Баха – «Иллюзии или приключения Мессии, который Мессией быть не хотел» (1977) и повесть-притчу «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» (1970). Несмотря на то, что названные авторы – не европейцы, это не имеет решающего значения в данном контексте: на рубеже XX–XXI столетий в современных условиях глобализации проблемы европейской культуры транспонируются в проблемное поле общемирового культурологического дискурса[2].

«Книга воина света» П. Коэльо – это, по своей сути, некое руководство, продиктованное главному герою таинственной посланницей. Здесь намеренно ставится цель пробудить Воина света в каждом:

Всякому воину света уже случалось испытывать страх перед боем.

Всякому воину света уже случалось в прошлом лгать и предавать.

Всякому воину света уже случалось брести не своим путем.

Всякому воину света уже случалось терзаться из-за сущих пустяков.

Всякому воину света уже случалось приходить к выводу, что он – не воин света.

Всякому воину света уже случалось поступаться своим духовным долгом.

Всякому воину света уже случалось говорить "да", когда хотелось сказать "нет".

Всякому воину света уже случалось наносить раны тем, кого он любил.

Вот потому он и вправе называться воином света, что прошел через все это и не утратил надежды стать лучше, чем был.

В «Книге…» затрагивается важнейшая проблема духовной жизни современного человека – невозможность принять себя таким, каким он есть. Главный герой, только что записавший под диктовку фантастической посланницы текст своеобразного завета, отмечает, что в нём содержится много противоречий и получает следующий ответ: «[Воину света – Н. Л.] нет надобности быть последовательным и логичным, ибо он научился жить со своими противоречиями» [3]. Наконец, здесь присутствует ещё один образ – невидимого *храма*, чьи колокола становятся слышны герою лишь после его восхождения на некий новый духовный уровень. Более точной аллегории нарождающегося и не вполне известного нового невозможно представить.

Двумя десятилетиями раньше проблемы духовного обновления были отражены Ричардом Бахом в произведениях «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» и «Иллюзии или приключения Мессии, который Мессией быть не хотел». Данные произведения объединяет идея мессианства как потенциального пути для *каждого* человека. Автор нарочито подчёркивает *будничность* этого пути. Так, в «Иллюзиях…» фигурирует некий «Справочник Мессии», который читатель видит вначале небрежно брошенным среди прочих вещей героя повести, подобно зубочистке, а потом без сожаления отданным, как надоевшее чтиво. Примечательно, что при ак-

[1] Упомянем также в этой связи о стремительно растущем числе религиозных конфессий, сект, духовных объединений как явлениях того же порядка. Закономерное следствие этих процессов – явление так называемой «новой религиозности» в русской и украинской музыкальной культуре рубежа XX–XXI столетий. Суть его, по определению В. Ценовой, заключается в объединении черт духовных жанров разных конфессий в рамках одного музыкального произведения [2], [4].

[2] В большой мере это касается диады «Запад – Восток» и прямо пропорционально конфессиональной распространённости католицизма и христианства вообще.

тивном использовании автором приёма «снижения» не вульгаризируется и не слабеет атмосфера сопричастности к трансцендентному, сакральному. Будничный тон выдерживается вплоть до последней строки, парадоксальным образом восходя к высотам евангельской простоты. Повесть-притча «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» – ярчайшее произведение Ричарда Баха – представляет собой образец апологетики восточного пути духовного развития человека. При этом основные постулаты восточной мудрости преподносятся здесь в форме, доступной для восприятия человека западного типа.

Эти и многие подобные художественные произведения свидетельствуют о процессах переосмысления сакрального как в самой Европе, так и в странах с европейским типом культуры. Трудно предопределить тот путь, который изберёт в этом отношении носитель европейской культурной традиции. Ситуация крайне усложняется тем, что процессы, происходящие в современной культуре, выглядят негативно в привычном контексте ортодоксальной религии. В то же время, практически представляется невозможным отрицать перспективу фундаментальных преобразований, которые могут привести к неким стабилизирующим явлениям в духовной жизни человека, в противовес деструктивным тенденциям сегодняшнего времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев, Н. Новое религиозное сознание и общественность / Н. Бердяев. – СПб. : Издание М. В. Пирожкова, 1907. – 233 с.
2. Верещагіна-Білявська, О. Звернення до духовних жанрів у контексті нової релігійності сучасної музики / О. Верещагіна-Білявська // Сучасна музика у сучасному світі : зб. наук. праць. – Вип. 3. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2013. – 124 с. – С. 7–13.
3. Коэльо, П. Книга воина света / П. Коэльо. – М. : АСТ, Астрель, Харвест, 2008. – 192 с.
4. Ценова В. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова // Музыка XX века. Московский форум : Науч. труды МГК. – Сб. 25. – М., 1999. – С. 128–141.
5. Юнг, К. Г. Психотерапия и мировоззрение // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, Э. Семюэлс, В. Одайник, Дж. Хаббак; сост. В. В. Зеленский, А. М. Руткевич. – М. : Мартис, 1997. – 320 с. – (Классики зарубежной психологии). – С. 47.

Лойко А. И

(Республика Беларусь, г. Минск)

ДВА КОНТЕКСТА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ БЕЛОРУССКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ: ЛОКАЛЬНЫЙ И ГЛОБАЛЬНЫЙ

В литературе посвященной тематике глобализации речь идет о доминанте межкультурных процессов и о неизбежности оборонительной стратегии со стороны локальных культурных пространств. В связи с этим проблематика идентичности стала одной из ключевых. И только немногие исследователи, в частности, Г. Робертсон, исходят из того, что локальное и глобальное сопряжено двумя контекстами функционирования традиций и социальных институтов [1]. Такой подход позволяет иметь альтернативную столкновению цивилизаций методологию межкультурного диалога

Европа находится между дилеммой диалога и конфликта. Эта особенность континентальной культуры стали наглядными для представителей искусства в период первой мировой войны. Искусство одним из первых попыталось сделать диалог доминантным для европейской культуры. В связи с этим актуальными становятся исследования искусствоведческих традиций тех европейских стран, что накопили значительную практику в области реализации культурных проектов межкультурного статуса, преследующих цель интегрировать европейцев в единую систему эстетических ценностей. Малоизученной в данном контексте является искусствоведческая традиция Беларуси. На реализуемой ею с эпохи Возрождения в европейском пространстве миссии глобального диалога России и Запада мы сосредоточим наше исследовательское внимание.

Глобализационный контекст Беларуси сформировался в процессе диалога мыслителей в евразийском пространстве православной культуры. Известный белорусский духовный мыслитель К. Туровский находился в творческой полемике с А. Боголюбским, представлявшим пассионарное движение восточных славян на северо-восточных землях. В этом движении участвовали угро-финские и тюркские племена. В стране лесов был создан новый центр политической и экономической жизни, который в последующем трансформировался в оригинальную культуру великорусского народа. В эпоху Возрождения Беларусь европеизировалась. В этом процессе важную роль сыграли отечественные философы, которые получили образование в университетах Италии, Польши, Германии, Швейцарии. Интеллектуальную деятельность они сочетали с издательской, просветительской, законотворческой активностью. Особенно значимыми оказались усилия Ф. Скорины, Н. Гусовского, А. Волана, С. Будного, Л. Сапеги.

Европейский контекст создал в Беларуси уникальную атмосферу межкультурного диалога с российскими мыслителями, формирования компаративистики. Представители великорусской культуры в лице старца Артемия, А. Курбского актуализировали важную тематику сопряжения двух цивилизационных пространств – техногенного и традиционного типа. Внешние межкультурные отношения на уровне дипломатических служб мотивировали М. Литвина к использованию методов компаративистики для описания нравов и обычаев жителей трансграничных государств Восточной Европы и Евразии. Сравнительная рефлексия сопровождалась практической деятельностью на ниве трансграничного пространства культуры. Знаковой для культурного единства белорусского и великорусского народов стала издательская деятельность И. Федорова и П. Мстиславца.

Культивированию межкультурного диалога в Беларуси способствовала языковая среда, в которой были представлены белорусский, церковнославянский, латинский, греческий, еврейский, польский языки. Вербальная и текстовая полифония сделала Беларусь местом встречи различных культурных традиций, способствовала становлению светской культуры мировосприятия и образования. В результате в стране реализовывали творческие возможности выходцы из Украины, Московского государства, Польши, Чехии, Германии. Разнообразию меж-

культурного диалога способствовала миграция, находившаяся под контролем государства и во многом им инициировавшаяся по причине недостатка людских ресурсов. В результате в пределах Беларуси оказались общины татар, пруссов, строобрядцев, украинцев, евреев, поляков. Их пребывание и интеграция в белорусское общество регулировались законодательством. Кумулятивный механизм этой политики выразился в том, что в XVIII–XIX столетиях Беларусь генерировала талантливую творческую молодежь из этнических татар, евреев. В их числе были философы, художники, поэты и писатели, ученые, инженеры.

Роль белорусов в межкультурном пространстве проявлялась не только в формах национального мультикультурного диалога различных искусствоведческих традиций, но и в форме хождений в различные регионы Европы, Азии, Америки. Эту традицию заложила Е. Полоцкая, совершившая паломническое хождение на Ближний Восток. Н. Радзивил Сиротка спустя несколько столетий посетил не только Ближний Восток, но и Европу, Египет. По итогам хождений им была заложена литературная традиция мемуарного жанра, позволявшая не только изложить биографические наблюдения, но и описать географический и культурологический фон хождений [2]. Усиление светской и биографической направленности мемуарной литературы произошло в XVIII столетии. Примером являются хождения С. Пильштыновой в Османскую империю, обусловленные материальными потребностями, жизненными испытаниями, основной причиной которых стал неудачный брак [3]. В XIX столетии усилилась роль евразийского вектора в традиции хождений. Она была обусловлена стремлением России установить межкультурный диалог с Китаем, Японией и Средней Азией. Важную роль в реализации этого диалога сыграли И. Гашкевич, Н. Судзиловский-Руссель, Я. Чачот, Т. Зан. Они занимались лингвистическими, культурологическими, дипломатическими аспектами диалога. О его плодотворности свидетельствует высокая оценка Р. Тагора. Многие исторические тексты мемуарного, литературного жанра по тематике хождений были возвращены в контекст белорусской национальной культуры А. Мальдисом.

Межкультурная доминанта стала настолько очевидной в Беларуси, что опередила становление новобелорусской культуры с характерными для нее этнографическими акцентами. Это особенно наглядно проявилось в эстетике и художественных практиках. Подобные акценты очевидны в творчестве С. Полоцкого, И. Копиевича, С. Маймона, Т. Костюшко, филоматов и филаретов, Н. Орды, художников Витебской и Парижской школ, интегрированных в стилистику европейского пространства, его межкультурное разнообразие. В этой стилистике, начиная со второй половины XIX столетия доминирующую роль начало играть кризисное общественное сознание. Оно демонстрировало неизбежность первой мировой войны. О его присутствии в пространстве европейской и российской культур догадывались уже А. Мицкевич и А. Пушкин. Их жизненные судьбы, связанные с патриотизмом, выразились в романтизме, пытавшемся сохранить статус ценностей в европейской культуре. Кризисная модификация общественного сознания сформировалась в античную эпоху. Существование лучших форм общественной жизни постулировалось как реальность утонувшая (Атлантида), находящаяся за пределами региона, или на его периферии. Для формирования стабилизационного сознания были необходимы условия периферии, где не существовало давления и угроз его становлению. Этим условиям в наибольшей степени соответствовало восточное Средиземноморье. Именно здесь стабилизационное сознание оформилось в форме теологического мышления. Распространившееся в европейский центр христианство сыграло стабилизирующую роль в период распада Римской империи и великого переселения народов.

К концу XIX столетия кризисное сознание континентальных европейцев эволюционировало до критической точки противостояния. Начался золотой век философии кризисного сознания. О кризисе европейской культуры писали практически все философские школы. Именно в этот период российская интеллектуальная культура активно занималась заимствованиями, находилась под впечатлением от немецкого идеализма, марксизма.

Формируются изощренные технологии раскола региональной идентичности изнутри на основе противопоставления дохристианской славянской культуры языческого периода и православия [4]. Еще одной технологией разрушения автохтонной культурной традиции стала деятельность религиозных сект. Они активно пользуются информационным пространством, социальными сетями. Их деятельность активизировала защитные механизмы общественного сознания в сфере духовности. Динамика этих процессов стала предметом изучения. Разрушение культурной традиции идет посредством активного использования визуальных технологий киноиндустрии.

В ситуации информационного давления духовная традиция и нравственность должны находиться в постоянном контакте с верующими через пространство храма и Интернета [5].

В первую очередь речь идет об усилении роли христианской церкви в сохранении ценностей нравственной жизни славян. Именно эта церковь впервые интегрировала пространство Беларуси и России в единый мир евразийской культуры. Во многом это стало возможным после исторического решения князя Владимира о принятии христианства по греко-византийскому обряду. Когда речь идет о модернизации общества, то важно иметь в виду, что в этом процессе находятся все его элементы, в том числе и церковь как основной институт духовности. В связи с этим актуальными для этого института стали вопросы активного присутствия в социальных сетях. Оно выражается в создании сайтов, диалоге с верующими, создании электронных библиотек духовной, нравственной литературы.

Все основные элементы общества, модернизирующиеся на основе ценностей идентичности, вынуждены учитывать развернувшуюся в пространстве социальных сетей войну в форме пропаганды половой вседозволенности, наркомании, работорговли, манипулирования общественным и индивидуальным сознанием. Удар наносится по нравственным ценностям. Разрушение этих ценностей откроет путь к уничтожению идентичности через деградацию основных элементов общества культурообразующего характера. В первую очередь речь идет о семье.

Оптимистическую перспективу христианской антропологии придает история. Как пишет У. Эко: «Наша история имеет перед многими другими то преимущество, что может начинаться с Начала» [6, с. 18].

Традиции выполняют функции социальной стабилизации и преемственности в процессах жизнедеятельности общества; создания необходимых условий и предпосылок для эффективного осуществления инноваций. Как стереотипы поведения и деятельности, характерные для конкретных сообществ, традиции не только осваиваются и транслируются, но и выступают в качестве социокультурных формирований структур сознания, обозначаемых как ментальные.

Ценности поведения и коммуникации, закрепившиеся на уровне ментальных структур сознания, наиболее устойчивы и жизнеспособны с точки зрения преемственности. В совокупности ценности формируют ориентированное на практику восприятие индивидом социальной жизни. Традиции конструируют внутренний мир человека, являются источником его противоречий и придают ему необходимую динамику. Во многом этим стремлением руководствовались С. Дягилев и Л. Бакст, когда в Париже реализовали проект русских сезонов [7, с. 64–66].

В условиях, когда белорусская городская культура интегрировалась в общеевропейские тенденции развития художественной эстетики, актуализировалась способность самовыражения аутентичной этнографической сельской белорусской культуры. Это стало возможным благодаря формированию сельской интеллигенции на основе возникшей потребности в учительских кадрах. Белорусский язык стал позиционироваться как литературный. Его разработкой в форме литературной деятельности занялись талантливые молодые люди. Поскольку их взгляды не ограничивались эстетикой и лингвистикой, то им приходилось терпеть немалые трудности в творчестве. Биография этих людей полна примерами непонимания их роли в уже сформировавшемся облике художественного пространства Беларуси. Трудности их во многом проистекали из того, что фольклорная культура не являлась общеевропейским брендом. Она все еще продолжала позиционироваться как культура малограмотного сельского населения. По мере урбанизации национальной жизни можно было ожидать значительного сужения ее аутентичной основы, что и наблюдается в Беларуси со второй половины XX столетия. Традиционные для белорусской литературы темы войны 1941–1944 годов, сельской жизни настолько интенсивно использовались, что писателям стало трудно находить в них новые грани жизни человека с позиции современных особенностей социальной жизни. Фактически этнографическая белорусская литературная традиция эволюционировала в пространство общей военной тематики, требующей постоянных новых решений. При этом этнографическая и историческая основа белорусской культуры не утратила актуальность благодаря новым тенденциям в контексте философии романтизма. Конструктивную роль играет историческая герменевтика, рост интереса европейцев к аграрному и этнографическому туризму. Возникла уникальная ситуация интереса белорусов к городскому и пляжному туризму в Европу. У европейцев и постоянно растущей части белорусов к рекреационному и познавательному аграрному туризму. У россиян наблюдается растущий интерес к белорусской городской культуре, насыщенной европейскими традициями, чистотой, разнообразием культурных практик. Подобная направленность мотивировала значимость зон отдыха, лечебно-оздоровительных центров. В результате локальная основа национальной культуры оказалась интегрированной в глобальную динамику межкультурных взаимоотношений. Два контекста функционирования традиций эволюционировали к точке сопряжения. Это выразилось в форме культуры постмодерна, сочетающей эклектику, ризому, творческую лабораторию с прагматикой современной жизни. Такое сочетание дало основание говорить о начале эпохи креативного мышления, акцентированного на эффективном использовании исторических ресурсов общества. Одним из таких ресурсов являются национальные традиции. Они формируют контекст институциональной экономики, представленной разнообразными формами повседневной жизни. В связи с этим экономика становится все больше национальной в аспекте интеграции в нее традиций образа жизни, потребления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Robertson, R. Glokalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity / Featherstone M., Lash S., Robertson R (Eds.) Global Modenities. – London: Sage, 1995. – P. 25–44.
2. Пэрэгрынацыя, або Паломніцтва Ясна Асветленага Князя Ягамосці Мікалая Крыштофа Радзівіла у Святую Зямлю // Кніга жыцій і хаджэнняу. Мінск, 1994.
3. Пільштынова, С. Авантуры майго жыцця / С. Пільштынова. – Мінск, 1993.
4. Агеенкова, Е. К. Некоторые аспекты славянского неоязычества / Е. К. Агеенкова // Сектоведение, 2012. Т. 2. – С. 4–24.
5. Вахромеева, И. Н. Православие и Интернет / И. Н. Вахромеева // Актуальные проблемы регионоведения. – Славянск-на-Кубани, 2011. Ч. 2. – С. 12–16.
6. Эко, У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. / У. Эко. – Спб., 2009.
7. Лойко, А. И. Философия межкультурных отношений: Беларусь в диалоге цивилизаций / А. И. Лойко, В. А. Семенюк, Л. Е. Лойко, В. Юйхун. – Минск, 2012.

Лойко Л. Е

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОХРАНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ. НОВОЕВРОПЕЙСКИЙ ОПЫТ БЕЛАРУСИ В ОБЛАСТИ СИНТЕЗА МЕЖКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

В данной работе мы будем исходить из того, что понимаемая под глобализацией интенсификация межкультурных связей имеет длительную историческую протяженность. Беларусь находится в так понимаемом процессе глобализации со средних веков. На языке философской рефлексии речь идет о поиске национальной культурой сущности своего бытия в виде интеллектуального пространства [1]. Этими поисками занимались многие поколения белорусских мыслителей [2]. Особый интерес вызывает новоевропейский период, поскольку в интервале его протяженности формировалась архитек-

тура национальных традиций страны с учетом трансграничных взаимовлияний.

В научной литературе понятие «Новое время» употребляется в двух смыслах. В узком смысле оно применимо к европейской философии XVII в., когда обозначились ее особенности: рационализм, гносеологизм, методологизм. В широком – распространяется на несколько столетий – от Возрождения до второй половины XIX в., – в течение которых зародилась, теоретически оформилась и получила практическую реализацию новоевропейская картина мира, основанная на индустриально-городских, техногенных ценностях. С точки зрения территориально-государственного статуса Беларусь в Новое время входила в состав Великого Княжества Литовского, которое совместно с Королевством Польским образовало конфедерацию Речи Посполитой. Возникло трансграничное межцивилизационное пространство культурных взаимовлияний [3]. Его содержание определялось межконфессиональной полемикой в связи с подготовкой церковной унии и Контрреформацией. Это нашло отражение в обширной полемической литературе конца XVI–XVII веков [4]. Петр Скарга, Ипатий Поцей, Иосафат Кунцевич в своих сочинениях обвиняли православную церковь в отсутствии стремления к межкультурному диалогу. Братья Зизании, Афанасий Филиппович, Христофор Филалет, Андрей Мужиловский, Мелетий Смотрицкий, Константин Острожский обосновывали право местных жителей на религию, культуру и язык своих предков.

Одним из идейных вдохновителей унии стал первый ректор Виленской иезуитской академии. В сочинении «О единстве церкви Божьей», он остро критиковал православие, за то, что оно отделилось от римской ветви христианства. Из-за этого оно не имеет ни науки, ни святых, ни истинных пастырей. Исправить положение православие может союзом с католической церковью. Автор исходит из преимущества латинской культуры и латинского языка над языками локальных культур. Есть только два духовных языка – греческий и латинский. Вне этих языков не может быть ни науки, ни религии.

Первый в идеологическую полемику со сторонниками унии вступил священник отец Василий Острожский, имевший поддержку авторитетного противника унии князя Константина Острожского, ставшего последним представителем знаменитого в Великом Княжестве Литовском княжеского рода, придерживавшегося православной веры. В 1588 г. отец Василий в сочинении «О единой вере» отвергал притязания католической церкви на господство и доказывал, что православная церковь продолжает апостольские традиции первых христиан, а поэтому только она проповедует истинное христианское учение. Поэтому идея поглощения православной церкви католической не только вредная, но и богопротивная.

В. Острожского поддержал Стефан Зизаний, издавший в 1595 г. «Катехизис» и «Казание Святого Кирилла», где осуждает политику межцивилизационного диалога, имеющего цель окатоличивания и полонизации белорусского населения, критикует церковных иерархов, переставших играть роль духовных лидеров народа, силой и обманом совращающих народ в унию. Его брат Лаврентий Зизаний в это трудное для родной культуры время в Вильно издает «Азбуку» и «Грамматику словенску». Основная задача «Азбуки» заключалась в том, чтобы научить детей не только церковнославянскому, но и родному языку. С этой целью он дополняет «Азбуку» берусским языком. Он превращает ее в энциклопедию различных отраслей знания. Среди этих знаний почетное место занимает тематика права, философии, истории, географии, биологии, зоологии, медицины. Философия определяется Л. Зизанием как любление мудрости. Правда толкуется как справедливость. Поступить с другим человеком по правде – значит, обойтись с ним справедливо. Такое понимание соотношения права и морали для отечественной философии является традиционным.

На юридическую несостоятельность унии обращал внимание и Афанасий Филиппович. Подчеркивая, что уния стала причиной раздора и общественного смятения в государстве, утверждал необходимость восстановления мира в государстве на основе справедливости и соблюдения законных духовных интересов православных. Основную роль в установлении мира в обществе мыслитель отводил королю, которому должна принадлежать вся законодательная власть, что будет условием прекращения шляхетской анархии, духовного и правового произвола в государстве.

Яркий след в философской мысли этого периода оставил автор многочисленных сочинений, выпускник философского факультета Виленской академии М. Смотрицкий. Большую часть жизни и своего таланта мыслитель посвятил обличению униатства, в котором видел угрозу самобытности белорусского народа. Как и А. Филиппович, он констатирует, что уния разделила народ на два лагеря и представляет наибольшую угрозу для существования Речи Посполитой, приводит примеры мирного сосуществования народов различных вероисповеданий. Право народа на свою веру он выводит из учения о свободе, которая является одной из главных человеческих ценностей. Каждый человек имеет право на выбор. Свобода как идеал предначертана человеку от рождения Богом. Человек же, творя свою индивидуальную свободу, может приближаться к идеалу или, наоборот, отдаляться. Для того, чтобы осуществить правильный выбор, человеку необходимо познать себя, мир и стать мудрым. На истину никто не должен иметь монополии. Она добывается в дискуссиях и диспутах.

Получивший образование в Виленском университете С. Полоцкий стал известен как поэт, драматург, издатель, проповедник, богослов, философ и воспитатель, а также как один из первых представителей новой генерации мыслителей. На уровне философской культуры он интегрировал европейский рационализм в пространство православной культуры. Славяно-греко-латинская академия стала центром такого синтеза [5]. Философию С. Полоцкий подразделяет на «разумительную» (логику), «естественную» (физику) и «нравную» (этику), понимает ее как мудрость, а философа – как мудреца, знающего и умеющего жить в мире. Как пчела мед из цветов собирает, не обращая внимания на их красоту, так и философ добывает истину, чтобы нести ее на благо всем людям. Мир и человек несовершенны, подвинуть человека к совершенству и знанию может и должна философия, поэтому она ему просто внутренне необходима. Философия учит сосредоточиваться на главном и отвлекаться от суетного, не бояться сильных, смиренно переносить невзгоды, жить в мире с людьми, дает возможность предвидеть ход событий. Она помогает человеку опре-

делиться со смыслом жизни, который не в богатстве, а в мудрости. Являясь глубоко религиозным человеком, философию он ставит выше религии. Природа дает нам жизнь, но она дает жизнь и животным. С помощью же философии человек уподобляется ангелу. Философия полезна и для государства. Она, как никакая другая наука, помогает устроить крепкую государственность.

Что касается познаваемости мира, то первообразный мир (Бог) – непознаваем. В него надо только верить. Другие две части: природа и человек – познаваемы. Природу он сравнивает с книгой, которую доступно прочитать и изучить каждому человеку. В познании огромную роль играют как органы чувств, так и разум. Чувственное познание является первой и необходимой ступенью в постижении природы и человека. Человек представляет собой город с пятью входными воротами (зрением, слухом, обонянием, осязанием и вкусом), через которые он и приобретает первичные знания. Однако чувства присущи и животным. Человек же превосходит их своим разумом, который С. Полоцкий связывает не со способностью к отвлеченному понятийно-логическому мышлению, а с возможностью поступать нравственно. Поэтому центр разума находится в человеческом сердце. Его задача – хранить добрые мысли, так как «от добрых бо помыслов делеса благая производна бывают, от злых паки злая». Целью познания является истина. Она понимается как мыслительное отражение реальности; как значение слова, точно воспроизводящего предмет или явление; как совпадение с моральными законами.

Рациональное познание может ошибаться. Ошибки разума он называет грехами ума. Первый грех человеческого ума состоит в невежестве. Причины его кроются в нежелании учиться, в отсутствии условий для учебы и настойчивости в преодолении ее трудностей. Второй – в нерассудии (необдуманности, некритическом заимствовании знаний). Третий – в скоросудии (поспешных выводах). Четвертый – в непостоянстве ума. Пятый – в упрямстве (нежелании признать свои взгляды ошибочными). Шестой – в мудрствовании плоти (направленности разума на удовлетворение телесных наслаждений, когда человек живет не разумом-сердцем, а телом). Седьмой – в желании узнать то, что меньше всего дает человеку пользу. Интеллектуальные способности совершенствуются в процессе общественно полезной практической деятельности и учебы.

Человека философ определяет как существо общественное и деятельное. Он выступает за активный, общественно полезный образ жизни. Ему чужд суровый аскетизм. Он выступает против постов (изматывают человеческий ум, истребляют силу, рождают дух уныния и печали) и бездеятельного времяпрепровождения. Бездеятельность губит время, она безнравственна и преступна. Человек должен оставить после себя благие дела, смело вмешиваться в ход событий, стараться изменить их.

Политическим идеалом С. Полоцкого является сильная и просвещенная монархия, где почитается закон. Обосновывал историческое, духовное и этническое родство восточноевропейских культур в своих работах и Георгий Конисский. Один из лучших воспитанников Киево-Могилянской академии, затем ее авторитетный преподаватель философии в 1755 г. назначается епископом в Могилев. Он активно включился в пастырскую деятельность, главный смысл которой видел в защите культурных традиций.

Философию Г. Конисский определяет как познание вещей по их первопричинам. Мир сотворен Богом и состоит из двух частей – природной и духовной. Природа затем развивается по своим законам, внутренним принципам действия. В основе природы – материя (праматерия). В ней заложено разнообразие мира, но вещи возникают из нее только посредством формы (субстанции). Формы дают разнообразие вещам. Следовательно, мир един благодаря материи. Главное свойство материи – способность сохранить себя в процессе изменений. Она существует до образования всякой формы и вместе с тем является «хранителем» всех форм. Важным свойством природы является движение – переход из одного состояния в другое, что обеспечивает разнообразие природы. С движением тесно связано время. Движение и время непрерывны. Время является мерой движения. Оно может быть естественным, протчяженным в форме настоящего, прошлого, будущего и искусственным (часы, дни, месяцы, годы). Законом времени является движение небесных тел.

В гносеологии Г. Конисский рационалист. Он решительно разводит веру и разум. Ничем не обоснованная вера представляет собой насилие над разумом. Истинно лишь то, что постигается разумом и подтверждается опытом. В познании мира огромную роль играет метод. Ученый детально анализирует методы дедукции и индукции, разработанные Ф. Бэконом и Р. Декартом. Отдавая предпочтение индуктивному методу, Г. Конисский объясняет это тем, что решающую роль в познании играют ощущения. Они являются источником правды. Чувственное восприятие – это первая ступень познания, затем следует вторая – выработка разумом общих понятий, третья ступень – суждение.

Во взглядах на общество и человека Г. Конисский, развивает идеи о предпочтении общего блага над личным благом. Стремление к личному благу разъединяет людей, ведет к социальным конфликтам, войнам. Он отрицает и идею абсолютного подчинения человека Божьей воле. Человек способен осознавать цели своей жизни на основе приятия добра и справедливости. Подлинная свобода человека, это – не свобода от других и не свобода от себя, а умение управлять своими желаниями, чувствами, страстями.

Религиозные культурные традиции согласно Казимиру Лыщинскому должны сочетаться с культурными традициями светского содержания. Во второй половине XVIII в. в Беларуси общественное сознание начинает постепенно преодолевать схоластику. Связано это с развитием естественно научных знаний, изменениями в духовной жизни, где церковь и костел постепенно утрачивали ранее незыблемые позиции, а формирование капиталистических общественных отношений обусловливали перемены в социально-политической области. В результате христианская церковь в лице православия и католичества стала символизировать духовные национальные традиции страны. Наука, техногенное развитие, атеизм сформировали традиции светского образа жизни. На их основе в XIX столетии формировалась новобелорусская литература, акцентированная на архетипах славянского дохристианского образа жизни белорусов и

крестьянской повседневности в пространстве родной природы.

Межкультурный вектор новоевропейской эволюции отечественной традиции выразился в делегировании в пространство европейской и российской культур оригинальных творческих личностей, мыслителей. После С. Полоцкого в России раскрылся талант Н. О. Лосского [6]. Национальная белорусская ветвь интегрировалась с творчеством Ф. М. Достоевского, который выразил общую тенденцию европейской литературы к поиску экзистенциальных начал новоевропейского человека, оказавшегося в пространстве техногенной цивилизации.

Сформировавшаяся в новоевропейский период архитектура национальных культурных традиций Беларуси основана на сопряжении различных мировоззренческих программ деятельности и образа жизни. Сохранение этой специфической модели культурного плюрализма в современных условиях активизации процессов глобализации составляет ключевую задачу государства [7]. При этом во внимание берется не только интеллектуальная составляющая традиций, но и материальная, связанная с реконструкцией наследия новоевропейской архитектуры. Проделана огромная работа по восстановлению замков, дворцовых комплексов, предместий, малых городов, являющихся носителями местечковой культуры, сформировавшейся на традициях Магдебургского права.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адуло, Т. И. В поисках сущности бытия, философия на рубеже XX–XXI веков / Адуло Т. И. – Мінск, 2011.

2. Мысліцелі і асветнікі Беларусі X–XIX стст. – Минск, 1995.

3. Падокшын, С. А. Беларуская думка у кантэксце гісторыі і культуры / С. А. Падокшын. – Мінск, 2003.

4. Козел, А. А. Отечественная философия в контексте культурно-политической истории Беларуси. Гуманистический аспект / А. А. Козел. – Минск, 2004.

5. Шпет, Г. Г. Очерк развития русской философии / А. И. Введенский, А. Ф. Лосев, Э. Л. Радлов, Г. Г. Шпет Очерки истории русской философии. – Свердловск, 1991. – С. 232.

6. Борзова, Е. П. Николай Онуфриевич Лосский: философские искания / Е. П. Борзова. – СПб. 2008.

7. Земляков, Л. Е. Государственно-конфессиональная политика в Республике Беларусь / Л. Е. Земляков, Н. С. Щекин // Социологический альманах. Минск, 2013. Вып. 4. – С. 221–232.

Папикян А. Л

(Республика Украина, г. Львов)

ТРИПОЛЬСЬКА КУЛЬТУРА КАК ЧАСТЬ ВСЕМИРНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Трипольская культура (культура Кукутени) – археологическая культура периода энеолита. Древние городища этой культуры размещались между Карпатами и рекой Днепр. Первые ведомости про архаическую культуру с живописной керамикой были получены и опубликованы львовским археологом А. Шнайдером в 70-х годах XIX века. Археолог Викентий Хвойка открыл первое трипольские поселения на территории современной Украины в 1893–94 гг. Официальным годом открытия Трипольской культуры в Украине считается 1893 год. Однако есть данные, которые свидетельствуют о том, что в Галиччине первые раскопки с целью пополнения частной коллекции были проведены ещё в 1750 году, а знаменитая пещера Вертеба с трипольскими древностями случайно открыта в 1822 г. Культура Триполья-Кукутени занимает особое место в разработке вопроса синхронизации, периодизации и хронологии большинства памятников медного века в Украине и за её пределами. Что касается трипольской культуры в Украине исследователи используют прежде всего периодизацию, разработанную Т. С. Пассекще в 1930-х годах, усовершенствованную в 1949 г. и 1982 г. В соответствии с ней выделены три периода, два из которых разделяются на этапы. В ранний период, а именно другая половина VI столетия и первая половина V тысячелетия до н. э. племена трипольской культуры расселялись в бассейне Днестра и Южного Буга, где исследователи обнаружили много раннетрипольских поселений. В этот период они размещались чаще в низких местах около рек, но и выявлены также поселения, размещённые на возвышенностях плато. Основою хозяйства в этот период было хлебопашество и животноводство, охота, рыболовство и собирательство тоже имели важное значение. В животноводстве центральное место принадлежало разведению большого рогатого скота, свиней, овец и коз. Для пополнения мясной еды в это время большое значение имела охота на оленя, дикую свинью и серну. Значительного расцвета достигло изготовление гончарных изделий. Глиняную посуду разной формы лепили руками. По мнению финского учёного Аско Парполи, индолога из Хельсинского университета, существуют лингвистические причины считать, что колесо было изобретено именно в Трипольскую культуру на территории современной Украине. На среднем этапе развития племена трипольской культуры занимали огромные просторы лесостепи от Восточной Трансильвании на запад до Днепра. Поселення этого периода значно большие за размером и размещены на возвышенностях плато около рек и ручьёв. Вместе с увеличением населения увеличивались посевные площади. Животноводство также было развито больше, чем раньше, но охота и дальше имела вспомогательное значение. Орудия труда изготовлялись из кремния, камня и костей зверей, мотыги для обработки земли из рога оленя. В этот период исследователи говорят о том, что началась добыча меди из шахт на Волыни и на берегах Днестра. В поздний период трипольской культуры значительно расширилась территория, населённая трипольцами. Животноводство носило кочевой характер и состояло прежде всего из мелкого рогатого скота (овцы, козы). Большого значения приобрёл конь. В этот период, по мнению отдельных специалистов в социальном устройстве, сохранился патриархальный лад. Также изменился характер жилищного строительства. Появляется новый тип похорон в ямах с насыпью и без насыпи с каменной обкладкой по кругу и появляется обряд похорон, похожий на обряд соседних патриархальных племён ямной культуры. Существует большое количество родственных культур до Триполья-Кукутени: данило-хвартская, бутмирская, тиская, лендель, боян, караново и культура петрешти. Страну трипольцев иногда также называют Украинская Аратта. Автором концепции так называемой «Украинской Аратты» есть Ю. О. Шилов, который в 1990-х годах высказал идею про якобы старейшее государство – «праславянскую Аратту». На территории Украини существует два

действующих музея трипольськой культуры – Историко-археологический музей «Прадавняя Аратта – Украина» в селе Триполье около Киева и на территории музея «Киевская крепость» в Киеве есть музей трипольской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурдо, Н. Б, Відейко М. Ю. Основи хронології Трипілля-Кукутені // Археологія. – 1998. – № – С. 17–29.
2. Бурдо, Н. Б. Трипільська культура: відкриття і дослідження // Український світ. – 1994. – № 3–4. – С. 12–13.
3. Відейко, М. Країна Аратта в шумерському епосі й трипільська культура // Український світ. – 1994. – № 3–4. – С. 31–32.
4. Відейко, М. Ю. Принцип и виникнення і розвитку трипільських протоміст // Археологія. – 1998 – № 4. – С. 145–150.
5. Відейко, М. Ю. Тема Трипільської культури у сучасному праісторичному міфотворенні // Археологія. – 2005. – № 2. – С. 89–103.
6. Відейко, М. Ю. Трипільські цивілізації. – К. : Видання друге, 2003. – 184 с.
7. Жураківський, Б. С. Про технологію виготовлення трипільської кераміки // Археологія. – 1994. – № 1. – С. 88–92.
8. Залізняк, Л. Л. Первісна історія України : навч. посібник. – К. : Вища школа, 1999. – 262 с.
9. Залізняк, Л. Л. Трипілля очима науковців і політиків // Археологія. – 2004. – № 4. – С. 95–103.
10. Збенович, В. Г. Зооморфные мотивы в росписи керамики культуры Триполья-Кукутени // Археологія. – 1998. – № 4. – С. 64–77.
11. Курц, В. О. Роль тваринництва в економіці трипільської культури // Археологія. – 1998. – № 4. – С. 134–144.
12. Мельникова, Л. С. Українське Подунав'я: стародавняя історія: навчально-методичні рекомендації. – Ізмаїл. : Ред. відділ ІДГУ, 2002. – 44 с.
13. Наливайко, С. Трипілля, Трипура, Троя… // Український світ. – 1994. – № 3–4. – С. 8–11.
14. Попова, Т. О. Матеріали духовної культури трипільсько-кукутенського населення Поливаного Яру ІІІ // Археологія. – 1998. – № 4. – С. 109–117.
15. Сулик, І., Дворська Б. Трипільська культура. Гончарство як вид декоративно-прикладного мистецтва, започатковане трипільцями // Історія України. – 2000. – № 35. – С. 35–41.
16. Шилов, Ю. О., Поліщук О. Релігійні вірування трипільців: за археологічними джерелами // Українська культура. – 2003. – № 10. – С. 28–30.
17. Шилов, Ю. О., Поліщук О. Трипільська культура – то Аратта, найдавніша держава // Українська культура. – 2003. – № 10. – С. 23–26.

Почкаева О. А

(Республика Беларусь, г. Минск)

НАЦИОНАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА И ФОРМООБРАЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННОГО БЕЛОРУССКОГО ТОВАРНОГО ЗНАКА

Товарный знак присутствует в любом современном рекламном изображении, нередко являясь основой визуальной рекламы. Современная визуальная среда переполнена разнообразными образами и символами. Рекламируются самые разнообразные продукты и услуги, как отечественные, так и иностранные, и уже сами знаки в нашем сознании вступают в конкурентную борьбу.

К. Дж. Веркман еще в 70-х годах прошлого века обратил внимание на особую роль, которую играют товарных знаков в рекламе и продвижении продуктов на рынке. Им были перечислены основные функции, которые должны выполнять товарные знаки, а именно: фиксировать отличительные особенности изделий; давать имя изделиям; позволять потребителям узнавать изделия; облегчать потребителям запоминать изделия; указывать источник происхождения; доносить до потребителей информацию об изделиях; стимулировать стремление купить товар; символизировать гарантию качества товара [1]. Современный автор В. Н. Крашенинников приводит в целом тот же перечень функций товарного знака, дополняя его функцией «Сообщают о направлении деятельности фирмы» и уточняя, что современный потребитель может приобретать не только товар, но и услугу, которую оказывает фирма [3]. Действительно, рынок разнообразных услуг – образовательных, туристических, культурных, юридических, банковских и др. значительно расширился, но товарный знак все так же остается «безмолвным продавцом».

Говоря о функции товарного знака указывать на происхождение товара, К. Веркман обращается к товарным знакам четырех ведущих в то время промышленных государств (Франции, ФРГ, Англии и США) и исследует использование в них наиболее типичных символов и образов, свойственных культуре этих стран. Но, отмечая, что рынок стал международным, автор делает вывод, что «национальный или региональный характер проявляется до сих пор преимущественно в знаках товаров, не предназначенных для международного рынка. И сохраняются эти знаки только в отдельных сферах» [1, с. 176].

В начале XXI века мир глобализируется, еще больше активизируется обмен товарами и услугами, которые потребители получают, и которые неизбежно сопровождаются товарными знаками. Глобальный рынок приводит визуальную среду к мозаичному единообразию. Как ни странно, этот процесс порождает и обратный – поиск собственной культурной, этнической, национальной идентичности.

Может ли современный товарный знак выражать характерные национальные особенности страны происхождения товара или услуги? В чем состоят эти особенности и как они могут быть выражены? Согласно определению, «Национальный характер –это устойчивый комплекс личностных черт представителей какого-либо этноса, а также доминирующие в данной культуре ценности, установки, стереотипы и мифологемы.» [4, с. 823]. Национальный характер объективируется «в способах традиционного поведения людей, их образе мыслей, реакции на различные ситуации, в складе ума, особенностях вкусовых пристрастий и т. п.» [2, с. 676].

Особенности склада ума потребителя, вкусовые пристрастия могут и должны учитываться при проектирования товарного знака. Пока же процесс формообразования и смыслообразования происходит спонтанно, отражая, скорее, представления производителей о возможных пристрастиях потребителей или же вкусовые пристрастия самих заказчиков. И все же можно заметить некоторые закономерности в знаках, зарегистрированных в последние годы.

Если абстрактные знаки создаются в соответствии с известными правилами композиции, выразительность знаковой формы достигается на уровне ассоциаций, то главными целями использования изображения в каче-

стве товарного знака «является привлечение внимания потребителя и передача информации о фирме и товарах. Давая представление о качестве товара, изображение становится средством, формирующим отношение к предлагаемому фирмой товару и к самой фирме» [3].

«Фольклорные» мотивы в основном присутствуют в знаках пищевой промышленности, при этом знак обычно представляет собой эмблему в форме круга, перегружен изобразительными элементами, чаще всего встречается утрированный «народный персонаж» на фоне пасторального пейзажа или же «натюрморт» также на фоне пейзажа. Часто изображение дополняется надписью, наложенной поверх. Очевидно, такой знак представляет собой «сувенирный» образ нашей страны, рассчитанный прежде всего на внутренний рынок и на ближайших соседей. Такая сложная иллюстрация должна вызывать, скорее всего, доверительное отношение к натуральности продукта. Можно заметить, что знаки такого рода все больше усложняются и изобразительно нагружаются, а выглядят несколько архаично (рис. 1). Как пишет В. Н. Крашенинников про знаки иллюстративного характера, «Использование таких изображений в качестве товарных знаков было принято в 19 в. Характерным для таких изображений была сюжетность и избыточность информации, что проявлялось в излишней детализации и наличии второстепенных элементов.» [3].

Использование символических образов отражает устойчивые ценности и мифологемы, присущие национальной культуре. Среди национальных символов, используемых в отечественных товарных знаках, чаще всего встречается аист в различной степени стилизации. (рис. 2) Следующим по частоте использования, но значительно реже идет изображение зубра. Олень, медведь, василек встречаются редко. Сложно судить о том, насколько эти символы могут ассоциироваться с Беларусью в других странах, поскольку часто почитаются эти образы и там. Довольно часто встречается изображение рыбы, но вряд ли его можно считать национальным символом, как и часто встречающиеся корова, колосок и шестеренка.

Стилизация кириллического логотипа «под готику» или же начертание отдельных букв также привносит в знак своеобразный смысловой «центра Европы» (рис. 3).

В 2012–2013 гг. в товарных знаках заметна тенденция к использованию цветов государственного флага, независимо от сферы деятельности предприятия знаки создаются в красно-зеленом сочетании цветов. При этом стремление соответствовать «национально-государственному» входит в противоречие с требованием функциональности с точки зрения восприятия, поскольку в черно-белом варианте теряет различимость и запоминаемость (рис. 4).

Проблема заключается в том, что, знак в первую очередь должен отвечать всем требованиям, предъявляемым к товарному знаку. Функциональные требования находят отражение в особенностях формообразования товарного знака как формальной композиции, стилизованного изображения или слова. Знак-индекс, знак-метафора зачастую лучше выполняют свое назначение и функционируют именно как знаки, что важно, учитывая плотность современной визуальной среды и конкуренцию. В. Н. Крашенинников отмечает, что системный подход к проектированию товарных знаков «требует учета социальных, коммуникативных, эргономических и эстетических факторов, определяющих условия функционирования знака. Эти условия связаны с учетом особенностей зрительного восприятия.

Практика проектирования товарных знаков свидетельствует, что часто учитывается не система функций, а отдельная функция. Это противоречит системному подходу и в результате проектирования появляется знак, лишь частичного отвечающий предъявляемым к нему требованиям.» [3].

Товарные знаки, которые содержат национальную семантику, часто изобразительно перегружены, содержат внешние условно-национальные или условно-народные черты, апеллируют к «национальным» символам в виде образов птиц и животных, используют «национальную» цветовую гамму, которую легко перепутать с такими же цветами на государственных флагах других стран.

Насколько актуальными в современном мире можно считать национальную составляющую в семантике и форме товарного знака? Такие смысловые акценты, скорее всего, будут востребованы, например, в сферах культуры и туризма, в знаках культурных событий, в брендинге территорий – то есть при направленности товарного знака на привлечении внимания туристов, как зарубежных, так и белорусских к национальному своеобразию страны.

В знаках учреждений культуры и образования товарный знак может выполнять функцию трансляции семантики традиционных ценностей, как прочного фундамента современности.

В сфере производства предметов потребления, пищевой промышленности – нести семантику родного, вызывающего доверия, традиционного, натурального.

Если же товарный знак рассчитан на представление товара или услуги за рубежом, то смысловая составляющая, семантика знака может рождаться на основе сочетания более сложных, глубинных ассоциаций и формальных качеств – ритма, пропорций, характера стилизации шрифта и изображения, определенных мотивов и др. т. е. «универсальных компонентов, присущих всем культурам вообще, но в каждой национальной культуре сочетающихся особенным, только ей присущим образом. Система жизненных представлений человека определенной этносоциальной группы, способы восприятия и овладения миром, с помощью которых поток жизненных впечатлений осваивается и трансформируется в упорядоченное знание о нем – вот та целостность, которую традиционно именуют миропониманием, мироощущением, а в последнее время – национальной моделью, картиной (образом) мира» [2].

Можно привести несколько примеров, как нам кажется, вполне удачного обращения к национальной культуре как основе формообразования, поскольку товарные знаки, особенно на глобальном рынке, неизбежно будут конкурировать с огромным множеством знаков, представляющими похожие товары и услуги. Это своеобразная стилизация шрифта, отличающаяся от типично старославянского, который обычно соотносится с православием и «русским», некоторые пропорции, широта и плавность, ритмика традиционного орнамента без его буквального цитирования (рис. 5).

«Актуальным, концентрированным выражением национальной культуры, ее стержнем выступает национальное самосознание (чувство принадлежности к соответствующей этнической группе). С его возникновением культура этноса преодолевает локальную ограниченность и

получает возможность вступать в диалоги с другими культурами [2, с. 676].

Как видим, в современных белорусских товарных знаках проявляется еще не совсем осознанное стремление к самоидентификации и поиску собственного характерного облика. Несмотря на то, что товарные знаки создаются, существуют и выполняют рекламные функции в условиях глобального рынка, национальная семантика может усиливать действенность товарного знака.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веркман, Каспер Дж. Товарные знаки: Создание, психология, восприятие / К. Д. Веркман ; пер. с англ.: В. Б. Бобров [и др.] ; общ. ред. и предисл.: Б. Г. Карпова. – М. : Прогресс, 1986. – 519 с.
2. Глобалистика : энциклопедия / гл. ред. И. И. Мазур, А. Н. Чумаков; Центр научных и прикладных программ «ДИАЛОГ». – М. : ОАО Издательство «Радуга», 2003. – 1328 с.
3. Крашенинников, В. Н. Товарные знаки. Теория и практика проектирования [Электронный ресурс] / Наша Учеба. – Режим доступа: http://nashaucheba.ru/v14577/крашенинников_в.н._товарные_знаки._теория_и_практика_проектирования. – Дата доступа: 16.10.2014.
4. Современный философский словарь / под общей ред. д. ф. н. проф. В. Е. Кемерова. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Академический Проект, 2004. – 864 с.

Рис. 1

Рис. 2

Рис. 3

Рис. 4

Рис. 5

Прасолова О. А
(Российская Федерация, г. Орел)

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИНДУСТРИАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В КРИТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ФРАНКФУРТСКОЙ ШКОЛЫ

Среди всех философских течений XX века особое место занимает Франкфуртская школа, ведущие представители которой пытались найти ответы на животрепещущие проблемы своей эпохи, такие как увеличивающееся отчуждение и одномерность человека в эксплуататорском обществе, тоталитарность, коммерциализация культуры, господство технократии и другие. Франкфуртцы в лице Т. Адорно, М. Хоркхаймера, Э. Фромма, Г. Маркузе сосредоточились на критическом подходе к осмыслению негативных последствий развития индустриального общества.

Оформление Франкфуртской школы как социально-философского течения и его наивысший расцвет приходятся на 30-е – 60-е годы XX века, которые в Европе совпадают со стремительным развитием индустриально-конвейерной системы производства, требовавшей рационализации и строгой научности, предполагавшей тип разделения труда, доходящий до детальной специализации в выполнении всех задач. Четкое разграничение между руководителями и исполнителями на производстве приводило к тому, что последние все больше отрывались от процессов принятия решений, все меньше понимали смысл и цель выполняемых ими действий, превращаясь в умело управляемые автоматы, которые молча исполняют приказы управляющего. В такой ситуации рабочие по необходимости становились придатками огромной социально-экономической машины, нацеленной на максимальное извлечение прибыли из производства, на доминирование как над человеком, так и над окружающей природой. В XX столетии, в веке мировых войн, концлагерей и атомного оружия, жизнь отдельного человека в индустриальном обществе была наполнена абсурдом и бессмысленным трудом. По мнению Э. Фромма, из хозяина этого мира индивид превратился в его раба, жизнь которого управляется объективными общественными условиями, такими как экономические кризисы, войны, безработица.

В первой половине XX века по аналогии с рационализированным производством общество уподоблялось централизованному социальному организму, который действует в соответствии с заданным научным планом и управляется компетентными профессионалами. Это обстоятельство, по мнению М. Хоркхаймера и Т. Адорно, говорит о склонности нашей эпохи к тоталитаризму, к возрастанию контролирующей роли государственной машины во всех сферах общественной жизни, к тенденции обусловленности не только внешнего поведения человека, но и его внутреннего мира СМИ, рекламой, общественным мнением и т. д.

Франкфуртцы поднимают проблемы жесткой детерминированности общественного развития объективными законами рынка, коммерциализации культуры и искусства, утраты человеком собственной индивидуальности и его превращения в раба экономической системы. Эти темы требовали подробного анализа и осмысления.

Выявляя общую для всей Франкфуртской школы идею о доминировании экономических сил в развитии

индустриального общества, Маркузе констатирует тотальную коммерциализацию социальной системы, все сферы которой приводятся к общему знаменателю – товарной форме. Именно массовое производство и объективные законы рынка задают вектор развития всем остальным сферам общественной жизни, а власть принадлежит экономически успешным отраслям производства.

Стоявшие у истоков Франкфуртской школы М. Хоркхаймер и Т. Адорно замечают, что в индустриальном обществе культура сливается с развлекательным бизнесом, искусственно развивая в индивидах потребность в развлечении, позиционируя последнее как высшее благо. Однако получение удовольствий затмевает способность человека к рефлексии, к разумной оценке происходящего. Ведь «быть удовлетворенным означает быть согласным» [1, с. 181] с существующим положением дел в обществе.

Философы констатируют четкую экономическую зависимость разных областей культуры от крупной индустрии, которая сегодня реально властвует в обществе. Из-за экономической зависимости от капитала в области культуры развиваются, финансируются и достигают успеха те отрасли, которые работают на производство и активно включены в процесс формирования вкусов потребителей (кино, радио, журналы). Культура вынуждена существовать по правилам экономически сильнейших в обществе, так как «то, что не выказывает своей конформности, обрекается на экономическое бессилие, находящее свое продолжение в духовной немощи оригинального чудачества» [1, с. 166].

М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Г. Маркузе, Э. Фромм солидарны в том, именно экономическая сфера осуществляет доминирование над обществом за счет производства и распределения необходимых для всего населения благ. Стремясь к покорению природы и высвобождению из-под действия ее сил, человек не замечает, как сам попадает в подчинение сил экономических, которые лишают его индивидуальности, субъективности, критического восприятия действительности, искусственно формируя его вкусы, потребности и заставляя быть конформным в обществе изобилия.

Таким образом, в индустриальном обществе человек теряет собственную индивидуальность и способность критически мыслить, превращаясь в придаток огромной экономической машины. Он опредмечивается в техническом процессе, а его разум становится только вспомогательным средством для всеобъемлющего экономического аппарата. Человек воспринимается лишь как инструмент для повышения экономической производительности системы и послушный потребитель общественных благ. Индустриальное общество, в котором ведущая и определяющая роль принадлежит сфере производства, полностью подчиняет себе человека. «Всякий человек, – отмечают М. Хоркхаймер и Т. Адорно. – является моделью гигантской экономической машинерии изначально и постоянно, и в ситуации труда и в ситуации ему подобного отдыха удерживающей всех в напряжении» [1, с. 158].

По мнению Г. Маркузе, сегодня кардинально изменился механизм, привязывающий индивида к обществу, так как «общественный контроль теперь коренится в новых потребностях, производимых обществом» [2, с. 12]. Социальная система действует не путем подавлений и репрессий, а путем манипулирования сознанием индивидов, формируя его в том направлении, которое бы способствовало сохранению стабильности в социуме. С этой целью общество заранее навязывает одинаковую для всех структуру влечений и потребностей, которые становятся единственно возможным образом жизни человека. Таким образом формируется модель «одномерного человека», личности, которая ориентируется на деформированные современным капитализмом потребности, конформиста, утратившего критическое отношение к действительности. Г. Маркузе считает, что ложные потребности, такие как стремление к развлечениям, экономическому успеху, поведение в соответствии с рекламными образцами и др., порабощают человека, делают его конформным и подчиняют его социальной системе.

Серьезную роль в процессе манипулирования потребностями индивидов играет реклама, которая взывает не к разуму, а к эмоциональному восприятию человека, притупляя критические способности мышления, используя все средства для продвижения товаров. Рекламные методы, ориентированные на реализацию продукции зачастую любой ценой, несут в себе опасность для демократии, которая сегодня реально не осуществляется. Современный индивид, будучи в плену у экономической системы, ничего не решает, его мнение и потребности не учитываются ни на работе, ни дома, ни на выборах.

По замечанию Э. Фромма, что в индустриальном обществе «человек стал маленькой деталью огромного экономического механизма» [3, с. 140], превратившись в средство для достижения экономических целей. При этом единственным итогом его экономической деятельности становится накопление капитала ради его последующего вовлечения в денежный оборот. В капиталистическом обществе успех и материальные выгоды подчиняют себе индивида, становясь его самоцелью.

Вслед за этим отношения между людьми начинают носить инструментальный характер, так как в них на первый план выходят законы рынка. Отныне все общественные и межличностные связи сводятся лишь к взаимному манипулированию друг другом ради достижения собственных выгод. В индустриальном обществе с однозначной экономически ориентированной социокультурной детерминацией человек для другого выступает лишь как средство, но никак не как цель. Таким образом, возрастает отчуждение между людьми.

Таким образом, Г. Маркузе, Э. Фромм и другие представители Франкфуртской школы настаивают на несвободе человека в либеральном обществе, в котором все вкусы, желания, потребности индивидов искусственно выработаны и навязаны им извне через общественное мнение, СМИ. Общество массового потребления создает ценности, которые трансформируют культуру и позволяют контролировать каждого индивида. В действительности все люди одинаково мыслят, работают, одеваются, подчиняются одним и тем же желаниям. Человек становится рабом потребностей, не понимая, что они чужды ему. Все это провоцирует угасание индивидуальности человека, потерю целостности собственного «я», а также все больше усиливающееся отчуждение. В технологически развитом индустриальном обществе именно автоматизированный труд провоцирует возрастающее отдаление индивида от результатов собственной работы. Он

обезличивает его, подчиняет аппарату производства, превращая человека в придаток огромной социально-экономической машины, в инструмент для повышения ее производительности.

Франкфуртская школа имеет долгую историю существования. Всех представителей этого философского направления объединяет общность в постановке изучаемых проблем, которые вращаются вокруг осмысления негативных аспектов развития индустриального общества. Ведущие представители этого течения М. Хоркхаймер. Т. Адорно. Э. Фромм, Г. Маркузе солидарны друг с другом в том, что современное им общество тоталитарно, так как полностью подчиняется действию объективных законов общественного развития, нашедших свое воплощение в аппарате производства. Философы констатируют потерю человеком собственной индивидуальности, субъективности и способности к критическому восприятию действительности в экономически детерминированном обществе, которое манипулирует сознанием индивида, навязывая ему ложную систему ценностей и потребностей, усиливает его отчуждение от результатов собственного труда на автоматизированном производстве. Таким образом, в индустриальном обществе человек превращается в маленький придаток огромной социально-экономической машины, в умело управляемый инструмент для повышения ее производительности

Важнейшие черты индустриального общества франкфуртцы усматривают в способности к сглаживанию противоречий, в стремлении ко всеобщей унификации, у истоков которых лежит массовое серийное производство. Эти тенденции распространяются как на культуру, которая полностью коммерциализируется и сливается с индустрией, работая на нее, так и на политику, в рамках которой демократия превращается в фикцию. При этом философы отмечают изменение природы власти, которая становится анонимной, прозрачной, ненавязчивой, но от этого еще более эффективной. Такая власть действует через общественное мнение, рекламу, СМИ, вынуждая индивидов становиться конформными, реально же она сосредоточена в руках экономически сильнейших в обществе.

Представители Франкфуртской школы выступают с позиции критики тотальной тенденции одномерности, характерной для всего общества. Она связана со стандартизацией образа жизни, массовым производством и распространением серийных продуктов, с установлением тотального контроля над индивидами через навязыванием одинаковой для всех системы ценностей и потребностей. Тем самым создается благодатная почва для конформизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Т., Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / пер. с нем. М. Кузнецова. «Медиум», «Ювента». – М. – СПб. : 1997. – 310 с.

2. Маркузе, Г. Одномерный человек. – М., «REFL-book», 1994. – 368 с.

3. Фромм, Э. Бегство от свободы. – М. : Харвест, 2003. – 384 с.

Пчелинцева Л. И

(Республика Украина, г. Киев)

ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РАЗНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ УКРАИНСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Современные глобализационные процессы способствуют углублению взаимодействия украинского искусства с европейской культурой. Проблема взаимовлияния искусств охватывает времена развития культуры от XVIII века, период от Ренессанса и Реформации до наших дней. Вопрос диалога культур Запада и Востока изучается научной мыслью с XVIII века и продолжает занимать ведущее место в XXI веке.

На основе определения понятия «взаимодействие культур» можно определить черты взаимовлияния искусств: особый вид отношений и связей, которые складываются между культурами / искусством, а также воздействий, взаимных изменений, возникающих в процессе этих отношений. Поэтому важными вопросами при изучении взаимовлияния в разных видах искусства выдвигает на первый план проблемы диалога культур, феномен синтеза искусств и взаимодействие философии и искусства.

Изучение диалога, взаимовлияния исторических, культурных, художественных процессов Запада и Востока на примерах историографического анализа научной мысли, с учетом принципа историзма, разрабатывается в исследовании Е. Кучменко. Она доказывает, что под влиянием внешнего фактора на Востоке начинает меняться традиционный менталитет человека и это отражается на культуре. Исследовательница анализирует проблему диалога культур Запада и Востока и определяет методологические и методические особенности изучения культурных процессов с учетом художественной культуры стран Запада и Востока, разрабатывает концепцию исследования историко-культурных процессов.

В. Кононенко в своей работе отмечает, что взаимовлияние различных видов искусства часто обусловливает возникновение оригинальных произведений. Например, известный литературный шедевр Н. Гоголя «Тарас Бульба» стал основой для создания произведений художественного, музыкального, театрального и кинематографического искусства.

На основе анализа сценической хореографии Д. Бернадская («Феномен синтеза искусств в современной украинской сценической хореографии») обосновывает понятие синтеза искусств XX века как процесс взаимодополнения и взаимодействия искусств в соответствии с особенностями художественного мировосприятия XX века. Исследовательница рассматривает особенности жанрового синтеза в украинском сценическом хореографическом искусстве конца XX века и обобщает украинский сценически-хореографический опыт.

Взаимодействие искусства и философии имеет свои закономерности. Известный философ М. Мамардашвили считал, что благодаря искусству происходит накопление и передача человеческой чувственности. Но нельзя отбрасывать и рациональные моменты в художественном творчестве. Любой художник, продумывая и создавая свои произведения, в той или иной форме доносит до нас не только свои чувства, но и свои представления о ми-

рах, которые могут или отображать мировоззренческие взгляды эпохи, или противостоять им в периоды кризисов. С этой точки зрения интересен экспериментальный проект «BANZAЙ», в котором синтетически соединены современная живопись и музыкальный перфоманс. Молодые киевские художники Екатерина Троценко, Иван Губенко, Егор Бадинь, Антон Логово, Виктор Соловар, Андрей Дудченко презентуют свои работы в звуковом пространстве, созданном известным композитором, мастером музыкальных провокаций Сергеем Зажитько и музыкантами, поэтами и актерами Данилой Перцовым, Дмитрием Коломийцем, Дмитрием Дановым, Александрой Кадурину, Андреем Мерхель, Андреем Крыловым и Марианной Голубенко. Цель этого события в очень простом пожелания 10000 лет жизни украинскому искусству. Этот проект как мистификация, во время которой состоится сочетание провокационных форм поведения с поисками смысла с помощью эстетики абсурда, а движение внутри виртуального пространства галереи со звуковыми сигналами.

Благодаря новейшим компьютерным технологиям, человек в XX веке становится все более рациональным и, проводя аналогии между наукой и искусством, украинский философ П. Гайденко написала: «Как живопись XV–XVI веков обращается к перспективе, так наука этого периода – к геометри. Подобно тому, как перспектива становится методом для изображения природы, геометрия становится методом познания природы» [3, с. 20].

В связи с тем, что XX век называют эпохой техники и интеграции, все чаще в искусствоведении актуализируется проблема соотношения искусства и техники. Именно в современной эпохе появляются художественная фотография, кино, телевидение, эстрада, светомузыка. Благодаря технике расширяются «языковые», выразительные возможности искусства. Театр настоящее уже не только игра актера и мастерство режиссера, но и световое, музыкальное оформление. Иногда в театральных спектаклях используются лазеры, слайды, кино, топография. Среди примеров детский спектакль Киевского муниципального академического театра оперы и балета для детей и юношества «Карнавал животных», в котором средствами хореографического, музыкального и визуального искусства авторы воздействуют на зрителя. И очень важным есть то, что маленький зритель учится не только слушать музыку, но и получает момент воспитания без нотаций. Для родителей же такой пересмотр тоже является примером, как можно рассказать малышу о культуре получения подарков, обращения с животными и т. д.

Возникновение «электронной музыки» было подготовлено не только техническим прогрессом, но и изменениями в самом художественном мышлении более синтетическом в XX веке и отражающем процессы техногенной цивилизации. Так, уже в начале 80-х годов американский композитор Д. Берман в своих произведениях использует видео синтезатор для перевода электронных звуков в цветные пятна. Примером такого соединения может служить Международный проект электроакустической, экспериментальной электронной музыки и медиа-арта «ЭМВИЗИЯ» А. Загайкевич, который проходит в Киеве. Этот проект является попыткой организовать звуковую материю с помощью электронной и акустической музыки; от конструирования традиционных форм к воспроизведению новых супергигантских пространств-фестивалей.

Все культурные и художественные явления, которые происходят на рубеже XX–XXI веков, влияют на творчество писателей, художников, музыкантов и на весь спектр современного искусства, особенно на проникновение разных видов искусства. Взаимодействие разных видов искусства и техники приводит к появлению новых синтетических жанров, способствует расширению рамок традиционной художественной культуры.

На основе изучения произведений современных творцов дефиницию «взаимодействие искусств» можно определить как отношения и связи при диалоге исторических типов культуры и искусства с новыми технологиями, которые способствуют возникновению синтетических жанров, проникают в различные сферы композиции и влияют на формы организации материала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернадська, Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії 2005 года Автореф. дис… канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Д. П. Бернадська. – Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2005. – 20 с.

2. Демещенко, В. В. Взаємодія культур «Сходу» і «Заходу» як фактор становлення світової культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: 17.00.01 / В. В. Демещенко. – К., 2005. – 20 с.

3. Кучменко, Е. М. Взаємовпливи історико-культурних процесів Заходу і Сходу в XVIII–XX ст. (на прикладах художньої культури) : автореф. дис… д-ра іст. наук : 17.00.01 / Е. М. Кучменко. – Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 1999. – 36 с.

Радзиевский В. А

(Республика Украина, г. Киев)

БАЗОВЫЕ РЕЗОНАНСНЫЕ СУБКУЛЬТУРЫ. УКРАИНСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

В начале XXI в. в украинской культурологии актуальным стал вопрос о месте, роли и значении субкультур в украинском обществе и в государстве. Ведущие культурологи Украины писали, что «субкультура становится по существу исходным началом не только в построении теории культуры, но и в философской трактовке истории… Познать сущность и назначение субкультуры – означает осознать тайны культурного создания, познать секреты истории» [2, с. 61].

В научном дискурсе особенное место занимает тема базовых резонансных субкультур. Термин «базовая субкультура» стал активно распространяться на Украине в начале XXI века. В общем массиве культуры общества в его ядре сосредоточены базовые (именуемые и известные еще как центральные, ведущие, основные, центровые, формообразующие и т. д.) субкультуры, которые составляют основу и неотъемлемую составляющую культурной жизни. В базовых субкультурах «формируются наиболее стойкие образования, которые сохраняют систему ценностей данной культуры, ее традиции, ее разнообразные исторические достижения» [2, с. 59; 3, с. 70]. Периферийные субкультуры (архаичные, инновационные и др.) культивируют черты, которые менее развиты или совсем не развиты в центральных субкультурах.

Связанные с базовыми субкультурами вопросы изучали многие ученые: Ю. Антонян, Д. Выговский, В. Горкина, В. Дремин, А. Костенко, О. Мухин, В. Пирож-

ков, Н. Полянин, Д. Совичко, О. Старков, В. Тулегенов, В. Шемякина и т. д. Ведущие современные украинские исследователи (И. Зязюн, М. Заковыч, И. Тюрменко и др.) подчеркивает, что субкультуры «существовали с древних времен» [3, с. 66]. Они были еще в рабовладельческом Риме (гладиаторов, риторов и т. д.), выступая «видовым понятием, производным от родового «культура» и означает культурную общность с некоторыми особенными чертами и признаками, выделяемыми из той или иной культуры» [2, с. 58; 3, с. 68]. Причем в значительной степени рассуждения о природе и происхождении субкультур относиться именно к базовым субкультурам [2; 3; 9]. Созидающие и преображающие особенности субкультур, особенно базовых субкультур, стали одним из оснований для развития на Украине общей теории субкультур.

Анализируя иностранный опыт, один из известнейших украинских культурологов профессор И. Тюрменко подчеркивал: «Проблема субкультур – самый весомый аргумент в переосмыслении целостной концепции культуры; она дает возможность проследить развитие культуры, ее динамику. Во все времена культура обуславливалась множеством субкультур, доминирующим влиянием одних и воинственными, иногда неприметными претензиями других» [3, с. 73]. С этим согласен и академик АПН, доктор философских наук, профессор И. Зязюн [2, с. 62–63]. Это вполне согласуется с магистральным путем общей теории субкультур. Л. Марсиль-Лаксот, выступая с пленарным докладом на XVII Всемирном философском конгрессе в Монреале (1983) подчеркивала, что «субкультуры своими творческими порывами превосходят значение господствующей культуры» [2, с. 62; 3, с. 73]. Общую теорию субкультур поддерживают и известные профессора: Г. Ивакин, А. Моця, Ю. Сабадаш, И. Верба, В. Король, В. Орленко А. Потильчак, Н. Щербак и другие [9, с. 2].

На заре XXI в. все больше начинают писать об особо выделяемых, знаковых для нашего времени, вызывающих общественное значение и большую реакцию базовых резонансных субкультурах. К ним, в первую очередь, относят такие субкультуры интернациональной направленности, как субкультуры богатства и бедности в их разных проявлениях (субкультуры олигархов, нищих, бездомных, бомжей и т. д.). Субкультура богатых Украины прозападная: олигархи, – в основном, люди европейского менталитета, чуждые традиционным ценностям. Субкультура бедных – тоже прозападная современная субкультура. Это не просто материальные проблемы (их в Европе меньше, чем у нас), а психологические сложности, утрата перспектив и надежд, культурное оскудение, личностная опустошенность, внутренняя деградация, отрешенность и потерянность. По мнению профессора Р. Михайловой [4], еще в Киевской Руси были такие субкультуры, как культово-религиозная, княжеско-боярская, военно-дружинная и народно-низовая (городская и сельская), которые можно отнести к базовым. В течение тысячелетия у восточных славян возникали, развивались, умирали и иногда возрождались отдельные базовые субкультуры (дворян, купцов и т. д.). Своеобразие современных субкультур (в т. ч. и базовых) формировалось на Украине длительное время и сопровождалось иностранными (великими белорусскими и др.) заимствованиями. Основным носителем базисных ценностей культуры является преимущественно средний класс [5–10].

Субкультура бедных – это нетрадиционная субкультура западного образца. Говоря о базовых субкультурах, упомянем «спорные» субкультуры (В. Щур, А. Кравченко, И. Трухин и др.), включая и проблематику субкультур больных [1], вегетарианцев и т. д. [5–10]. Все больше внимания привлекают новые прозападные субкультуры модификации тел: от культуристов до революционных трансформаторов тел – на пути к постчеловеку и постчеловечеству, чему способствуют трансгуманизм, экстропизм и иные радикальные новации постмодернизма. Уже не просто вживляют имплантанты, чипы и делают пластические операции, а существенно меняют функциональные возможности плоти (переосмысливают сам концепт «тело»), происходят немыслимые до XXI в. модернизации. Отдельная тема – субкультура беззакония (аномии) [7]. Квазибазовые (криминальные и т. п.) субкультуры напоминают об опасности легитимизации негативных субкультур. Уровень освоения субкультурного разнообразия обусловлен возможностями культуры, местом, ролью и значением базовых резонансных субкультур в обществе и в государстве. В значительной степени рассуждения о важности и значимости субкультур относятся именно к базовым резонансным субкультурам (т. е. возрастным, богатых и бедных, модификации тел, криминала и некоторым другим [9]).

Важными составляющими общей теории субкультуры являются теории контркультуры и антикультуры, особое место занимают альтернативная культура и паракультура. На украинской почве возникла и продолжает свое развитие теория локальных взаимопересекающихся субкультур, в которой базовым резонансным субкультурам отводится важное место [9]. Есть интерес к неологизмам и культурологическим новациям. Среди них: «неокультура», «неосубкультура» и «парасубкультура» (с их производными – «нео-племена», «клубные культуры», «субкультурная гибридность» и т. д.), «посттрадиции», «постфольклор» (отчасти концепции постфольклора), пятая культура постинформационной реальности, телелюди (люди, живущие проблемами героев экрана) и др. Ряд предложений заслуженно вызывает протест: переход Украины с кириллицы на латиницу, сравнение жаргонов с диалектами, игнарирование важности референтной группы и т. д.

Существенным является констатация, что для носителей любой субкультуры важно специфическая субкультурная триада – сознательно-волевой выбор (при выборе субкультур), стиль жизни (в период пребывания в субкультуре) и его мировоззрение (особенно при адаптационного и дезадаптационных периодов). Кроме этой триады большое значение имеет идентификация и основная самоидентификация индивидов, которые делают свой свободный выбор. Важно, с чем человек, в первую очередь, соотносит себя (к какой субкультуре и т. д.), кем признает себя прежде всего («во-первых я панк, а потом все остальное» или «я – хиппи, а потом, я – юрист, я – человек, мне 25 лет, еще я украинец и т. д.»). Эмоции и самоопределение имеют «поддерживающую» составляющую. Другая триада (прасубкультуры или протосубкультуры – субкультуры – постсубкультуры) в ее исторической последовательности является базой исторической стороны общей теории субкультур. В нее входят и

другие смежные культурные процессы и явления, в частности различные контркультуры (включая протоконтркультуры и постконтркультуры).

В XXI в. все больше начинают писать о базовых резонансных субкультурах как особо выделяемых, знаковых для нашего времени, имеющих общественное значение и вызывающих активную реакцию у многих реципиентов; пытаются создать таблицу элементов субкультур и даже элементов культуры по аналогии с известной таблицей Д. Менделеева [9]. Другой важный постулат – субъект, объект, субъективная сторона и объективная сторона. Собственно, чтобы стать горячим адептом спорта, кино, музыки и т. д. (реципиентом определенной субкультуры) необходимые условия, причины, обстоятельства, должны быть внутренние (субъективные) и внешние (объективные) факторы. А еще, кроме самого субъекта (носителя или реципиента субкультуры) и объекта (сама субкультура как явление), должны быть субъективный и объективный стороны этого субкультурного выбора. К предпочтений, намерений, мотивов, ориентиров, векторов и т. д. (субъективная сторона) имеют прилагаться объективные факторы в виде не только «нужных» людей, стечения обстоятельств или захватывающих мелодий. Надстройку нельзя путать с базисом. К предпочтений, намерений, мотивов, ориентиров, векторов и т. д. (объективная сторона) имеют прилагаться объективные факторы в виде не только «нужных» людей, стечения обстоятельств или захватывающих мелодий. Это может быть соотнесено не только с личностью, но и с группой или обществом. Надстройку нельзя путать с базисом.

Более того, у многих исследователей формируется устойчивое представление о том, что сегодня стратифицированное общество должно рассматриваться как совокупность различных относительно друг к другу субкультур. Так, согласно, например, Л. Ионину, находясь в социуме, каждый индивидуум, сам того не зная будет принадлежать к какой-либо субкультуре, т. к. люди общаются, занимаются какими-то делами, вокруг которых сквозит дымка неназванной субкультуры. М. Соколов, с опорой на идеи С. Фишера, утверждает, что сегодня принадлежность каждого человека к какой-либо субкультуре, пусть даже часто не имеющей самоопределения и ясной границы – это норма. Верно и то, что нерепрезентативные и нерезонансные субкультуры и контркультуры есть формами нерепрезентативной культуры (в противовес репрезентативной или доминирующей культуре).

Таким образом, рассмотрение важности и значимости базовых резонансных субкультур в контексте динамики осмысления истории и общей теории субкультур занимают важное место в тезаурусе украинской культурологи, а деление субкультур, при акцентировании на базовых субкультурах, является цивилизационным, ментальным. В начале XXI в. мы выделяем на Украине криминальную субкультуру как основную квазибазовую субкультуру, а возрастные субкультуры, а также бедности, модификации тел и богатства как знаковые базовые резонансные. В щедрой и гостеприимной культуре Украины сочетаются немало своеобразных национальных и интернациональных субкультур, многообразие которых усугубляется существенными внутренними расслоениями (социальными, национальными, географическими, религиозными, языковыми и т. д.), но и одновременно служит обогащению культуры Украины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дюкова, С. В. Духовные ценности субкультуры тяжелобольных : дисс… кандидата социолог. наук : 22.00.06 / Сабина Валерьевна Дюкова. – Тамбов, 2011. – 191 с.: ил.
2. Культурологія : українська та зарубіжна культура: навч. посіб. / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. М. Семашко та ін.; за ред. М. М. Заковича. – 2-ге вид., стер. – К. : Знання, 2006. – 567 с.
3. Культурологія : теорія та історія культури. Посіб. Видання 3-тє переоб. та доп. / за ред. І. І. Тюрменко. – К. : Центр учбової літератури, 2010. – 370 с.
4. Михайлова, Р. Д Художня культура Галицько-Волинської Русі: автореф. дис. На здобуття ступеня доктора мистецтвознавства: спец. 26.00.01 / Рада Дмитрівна Михайлова. – К., 2009. – 36 с.
5. Радзиевский, В. А. Избранные произведения к 1025-летию Крещения Руси. – К. : Издательство «Логос», 2013. – 248 с.
6. Радзиевский, В. А. К феномену субкультуры адептов чуда: теоретичний дискурс / В. А. Радзиевский. // Культурная жизнь юга России. – № 2 (53). – 2014. – С. 11–15.
7. Радзієвський, В. О. Нотатки з субкультури аномії : монографія / В. О. Радзієвський. – К. : Вид-во «Логос», 2012. – 368 с.
8. Радзиевский, В. А. Основные резонансные субкультуры в культурном пространстве Украины: кросскультурный анализ / В. А. Радзиевский. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств: Научный журнал. № 4 (17), декабрь 2013. – С. 117–121.
9. Радзієвський, В. О. Про теорію та історію субкультур: нариси до субкультурології : монографія. – К. : Видавництво «Логос», 2013. – 276 с.
10. Радзієвський, В. О. Фітокультура та антианомія як елемент субкультури в ритуалах Середньовічної Русі: нотатки до фітокультурології та юридикокультурології : монографія. – К. : НАКККіМ, 2011. – 228 с.

Сечина И. А, Антонова К. А
(Российская Федерация, г. Кемерово)

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА ПАТРИОТИЗМА У ДЕТЕЙ ЧЕРЕЗ ПРИОБЩЕНИЕ К НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

В настоящее время проблема патриотизма и гражданского становления детей и молодежи стала одной из актуальных задач государства, общества и образовательных учреждений нашей страны, так как политическая обстановка требует скоординированной работы всей системы патриотического воспитания подрастающего поколения.

Известно, что уже в самом раннем детстве в человеке закладываются основы нравственности и духовности, формируется национальное самосознание, а народная художественная культура обладает большими воспитательными возможностями для становления гражданско-патриотических чувств в ребенке. Дети «как губка впитывают» культуру своего народа, которая становится неотъемлемой частью их души, а соответственно началом, порождающим личность гражданина и патриота.

Вопросы современного состояния патриотического воспитания в России представлены в работах большого

количества авторов, таких как: Лузик Н. П., Рустамов А. Ю., Алиева С. Т., Ешев М. А., Колябина Т. С., Вырщиков А. Н., Кусмарцев М. Б., Вареник М. С., Казакова И. А., Петрова С. Б., Погорелый А. П., Хаустов В. М. и др. В работах этих исследователей патриотизм рассматривается как социо-культурный феномен, ценностный ориентир или ведущее направление молодежной политики страны.

Правовой основой патриотического воспитания являются такие документы как Конституция Российской Федерации, Федеральные законы: «Об образовании», «О воинской обязанности и военной службе», «О ветеранах», «О днях воинской славы и памятных датах России», «Об увековечении Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов» и иные нормативные правовые акты Российской Федерации, принимаемые в соответствии с ними [2, 3, 4].

Трактовки понятия «патриотизм» характеризуются многовариантностью, большим разнообразием толкований и неоднозначностью. В большинстве своем, определения понятия «патриотизм» говорят о том, что – это эмоциональное отношение к родине [1] и гордость за нее. Мы понимаем «патриотизм» как нравственное качество – чувство привязанности и уважения к своему месту рождения и проживания, а также чувство гордости и трепетного отношения к родному языку, традициям и людям, являющимся соотечественниками.

Хочется отметить, что патриотизм всегда выступал общенациональной идеологической основой развития России. Формирование патриотического начала, запас знаний, нравственных воззрений, норм морали, есть необходимая составляющая гармонично развитой личности XXI века, и они должны быть неотъемлемой частью школьного и семейного воспитания. Проведение единой государственной политики в области патриотического воспитания граждан Российской Федерации обеспечивает достижение целей патриотического воспитания путем плановой, непрерывной и согласованной деятельности органов государственной власти, органов местного самоуправления и общественных организаций.

Сегодня на территории Российской Федерации проживает свыше 180 народов, каждый из которых обладает уникальными особенностями материальной и духовной культуры.

Каждый народ стремится к сохранению языка, обычаев и традиций, костюма, традиционных занятий и промыслов. Большинство этих народов сохранило свое своеобразие и традиционные занятия. Усиление внимания к этнокультурному компоненту на региональном и федеральном уровнях способствовало появлению объектов, выполняющих функции территориальных этноцентров. Такими центрами в настоящее время являются не только новые учреждения, но и филиалы, и отделы, уже существующих учреждений культуры и образования.

Рассматривая пути и способы воспитания патриотизма у детей в образовательных и социокультурных учреждениях России, выделим на наш взгляд наиболее существенные:

– проведение военно-патриотических конкурсов;

– изучение родного языка и культуры;

– проведение научно-практических конференций, семинаров по проблемам возрождения, сохранения и развития многонациональной культуры, языков и традиций народов страны;

– работа с детьми на базе национальных воскресных школ;

– толерантное воспитание детей на основе обрядов, обычаев и особенностей родового семейного уклада;

– изучение книг, фильмов, объективных научных источников, летописей, мифов, сказок, фольклора, обрядовых песен, любых других видов информации, касающейся истории нации;

– занятия по традиционной народной песне, плясу; народные игры, проведение вечерок;

– реконструкция древних обрядов;

– мастер-классы по традиционным ремеслам и декоративно-прикладному творчеству.

Такое разнообразие путей и способов воспитания патриотизма говорит о том, что система образования и воспитания построенная на традициях народной культуры достаточно развита, актуальна и мобильна.

В художественном творчестве, как нигде сохранились особенные черты народного характера, присущие ему нравственные ценности, представления о добре, красоте, правде, храбрости, трудолюбии, верности. Знакомя детей с поговорками, загадками, пословицами, сказками мы тем самым приобщаем их к общечеловеческим нравственным ценностям. Фундаментом для полноценного формирования личности является народное творчество, в котором издревле лежат истоки того, что называют патриотизмом, национальным характером.

Анализ деятельности различных учреждений по патриотическому воспитанию детей подтверждает большую потребность современных детей в совместных праздниках, играх, благодаря которым пополняется их эмоциональный резервуар, усваиваются модели поведения, формируется мировоззрение. В народных традициях сконцентрирован опыт многих поколений, их характер, темперамент, чувства, привычки и обычаи, весь бытовой уклад, что является базой для патриотического воспитания детей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петрова? С. Б. Патриотическое воспитание дошкольников через приобщение к национальной культуре [Электронный ресурс]: // Социальная сеть работников образования – URL: http: // nsportal.ru / detskii-sad / raznoe / patrioticheskoe-vospitanie-doshkolnikov-cherez-priobshchenie-k-nacionalnoy (01.06.2013)

2. Указ президента российской федерации о совершенствовании государственной политики в области патриотического воспитания от 20 октября 2012 года № 1416 [Электронный ресурс]: // URL: http: // www.garant.ru / products / ipo / prime / doc / 99483 / #ixzz34az7hcmj

3. Федеральный закон «О патриотическом воспитании граждан Российской Федерации» [Электронный ресурс]: // (http: // www.gvardiyaotechestva.ru / zakon /)

4. Постановление Правительства РФ от 5 октября 2010 г. № 795 «О государственной программе "Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2011–2015 годы» http: // www.garant.ru / products / ipo / prime / doc / 99483 / #ixzz34aZ7hcMJ

Сиволап Т. Е

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

РОЛЬ КУЛЬТУРНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНОГО ТУРИЗМА В СОХРАНЕНИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Статья посвящена актуальным проблемам современности, поскольку значение культурно-познавательного туризма огромно, он затрагивает все сферы деятельности общества, в том числе культуру, экономику, социальную жизнь. Культурно-познавательный туризм играет значительную роль в сохранении историко-культурного наследия и росте культурного потенциала, является важным средством развития культурных связей.

Культурное и историческое наследие является неотъемлемой частью культурного потенциала территории и данное обстоятельство решающим образом влияет на масштабы и формы вовлечения культурного наследия в культурную политику территориального сообщества, связанную с обеспечением сохранения культурного наследия и поиском путей наиболее эффективной адаптации культурного наследия к нуждам туризма.

В современном мире значение культурно-познавательного туризма огромно, поскольку он затрагивает все сферы деятельности общества, в том числе культуру, экономику, социальную жизнь. Его основой является историко-культурный потенциал страны, включающий всю социокультурную среду с традициями и обычаями, особенностями бытовой и хозяйственной деятельности. Интенсивность туристского развития, масштабы туризма во многом зависят от признания мировым сообществом ценности культурного и природного потенциала страны, ее наследия. В настоящее время, как отмечает Т. Р. Лыкова: «именно культура и наследие определяют отношение мирового сообщества к стране, ее привлекательность с позиций не только социальных отношений и туризма, но и бизнеса» [1].

Важным явлением социокультурной эволюции современного российского общества становится осознание истины, что без опоры на фундаментальные ценности национальной культуры не может быть успешного развития любой сферы культуры и страны в целом.

Туризм, в настоящее время, представляя собой многогранное явление, является объектом изучения многих наук. Это связано с тем, что туризм охватывает не только экономику разных стран, но и их культурное наследие, традиции, религию и ремесла. Многие регионы богаты такими уникальными историческими территориями, как малые исторические города, исторические сельские поселения, древние города, усадебные комплексы и дворцово-парковые ансамбли, комплексы культовой архитектуры, исторические постройки, историко-культурные памятники и др.

Культурное наследие, являясь одним из важнейших элементов культуры, создаёт базу для разнообразных межотраслевых контактов. При развитии туристской инфраструктуры очень важно не нарушать исторический облик территории. Каждый вновь создаваемый туристский центр должен соответствовать национальным особенностям и традициям и одновременно иметь свой неповторимый облик. Создание природно-исторических парков должно содействовать спасению ценнейших памятников истории и культуры как целостных архитектурно-ландшафтных и культурных комплексов [2].

В основе культурно-познавательного туризма лежит потребность в духовном освоении культуры. Такой вид туризма формирует гармонично развитую личность, даёт возможность активно познавать и воспитывает определённые чувства: вкуса, ответственности, патриотизма и т. д.

Культурно-познавательный туризм развивается сегодня в трех взаимосвязанных и взаимодополняющих направлениях: познание культуры и культурного наследия; охрана и возрождение культуры; диалог культур.

Познавательный туризм во многих странах мира признан одной из наиболее доходных и интенсивно развивающихся отраслей экономики, играющих важную роль в обеспечении устойчивого социально-экономического развития территориальных общностей разного уровня. Современный познавательный туризм превращается в успешную технологию, дающую возможность развиваться туристским центрам, выявлять, сохранять и эффективно использовать историко-культурное наследие [3].

Значение сохранения и регенерации культурного и исторического наследия для развития как городов, так и страны в целом раскрывается следующими основаниями. Во-первых, наследие несет в себе культурные и цивилизационные коды нации. На нем основывается идентичность как отдельных городских обществ, так и нации в целом. Утрата наследия неизбежно ведет к тому, что общество теряет опору и корни, без которых невозможно никакое развитие. Для национальной культуры сохранение материальных носителей наследия – памятников – особенно значимо, поскольку наша историческая и культурная память максимально предметна. Во-вторых, объекты культурного и исторического наследия являются важным активом современных городов, который может приносить прибыль и существенно влияет на их экономическое развитие, – как отмечают в своей работе В. Э. Гордин и М. В. Матецкая [4].

Нельзя говорить о сохранении культуры народа без сохранения окружающего его природного мира, без бережного отношения к природе. В связи с этим суровым укором стоят судьбы малочисленных народов, разоренных малых исторических городов и сельских поселений. Сохранение историко-культурного и природного наследия выступает, таким образом, как единая задача и целостная общенародная государственная политика.

Многовековая уникальная культура народов России является надежным источником социально-экономического развития. В России 1600 малых городов. Более двухсот из них и еще большее число сельских поселений и территорий обладают замечательными историко-культурными и природными памятниками и объектами, создающими возможность для развития туризма, отдыха, творчества, просвещения. Отсутствие развитой промышленности способствует сохранности природных ландшафтов малых городов, а также бытованию в современной жизни мелких производств, часто базирующихся на традиционных технологиях, формах и методах землепользования. Живописная природа способствовала появлению в окрестностях этих городов различных усадеб, многие из которых насыщены историко-архитектурными памятниками, а нередко имеют мемориальное значение. Однако на сегодняшний день можно назвать только единичные примеры использова-

ния этого потенциала и, к сожалению, сотни примеров разрушения памятников.

Важной задачей культурной политики в настоящее время является необходимость изыскания средств для содержания и реставрации многочисленных памятников, поскольку содержать все объекты наследия за счет государства является невыполнимой задачей, а также стремление – интегрировать объекты наследия в хозяйственную жизнь города и ввести их в экономический оборот. И в этих целях большое значение имеет развитие культурного и познавательного туризма, а также создание на базе объектов наследия туристических продуктов и брендов [5]. В современном мире туризм рассматривается как одно из перспективных направлений стратегического развития региона, как главный социально-экономический фактор развития для дотационных территорий.

В целях обеспечения сохранения историко-культурного наследия и развития туризма необходимо тщательное изучение различных подходов, в частности, консервационно-охранного, предусматривающего возможность для развития экскурсионной деятельности; музейного, предусматривающего музеефикацию объектов с выделением специальных зон для посещения и осмотра; модернизационного, допускающего на объектах культурного наследия размещения как встроенных «новоделов», так и современных построек с различным уровнем стилизации; предпринимательского, использующего объекты культурного наследия в целях осуществления различных видов предпринимательской деятельности при необходимом соблюдении правил охраны культурного наследия [6].

Взаимодействие сфер туризма и культуры в отношении культурного наследия трактуется специалистами неоднозначно. Существует точка зрения о несовместимости развития сферы туризма и культурного наследия в силу разности интересов и целей развития этих отраслей. Коммерческие цели деятельности и рыночное устройство сферы туризма негативно влияют на деятельность по охране и развитию культурного наследия, преследующую некоммерческие цели, а также потребительское отношение к культурному наследию является следствием развития туризма и оказывает негативное влияние на его сохранение и использование.

Сегодня во всем мире наблюдается динамичное развитие международного туризма, а, следовательно, идет увеличение использования культурных и природных ресурсов принимающих стран, в том числе России. Возрастает количество туристских поездок с культурно-познавательными и обучающими целями, в связи с чем происходит постоянное расширение видов и форм культурного туризма.

В последнее время произошло изменение отношения к феномену культурно-познавательного туризма, что является, следствием действия ряда факторов, в частности, привлечения внимания широкой мировой общественности к проблемам сохранения культурного наследия, национальных этнокультур, культурной самобытности, культурного разнообразия, а также к проблемам взаимодействия туризма и культуры, туризма и культурного разнообразия, туризма и межкультурного диалога; придание новой миссии культурно-познавательному туризму как инструменту мира, сближения народов, воспитания уважения, терпимости, взаимопонимания на основе гуманитарных ценностей туризма [7].

ЮНЕСКО рассматривает культурный туризм как отличный от других вид туризма, учитывающий культуры других народов.

Туризм не может развиваться без взаимодействия с окружающей средой, что вызывает целесообразность управления развитием туризма и его четкого планирования. Следовательно, необходима своевременная и всесторонняя оценка последствий туризма, разработка туристической политики, которые позволили бы предупреждать разрушительное воздействие туризма и извлекать максимальную выгоду, увеличивать его положительное влияние, которое включает охрану и реставрацию исторических памятников; создание национальных парков и заповедников; сохранение лесов; освоение культурного наследия; сохранение культурных, исторических и природных ресурсов местности.

В настоящее время развитие туристской деятельности является одной из составляющих государственной культурной политики России. Гаагская декларация по туризму констатирует, что в рамках национальной стратегии в области туризма внимание следует уделять выборочному и контролируемому развитию туристской инфраструктуры, объектов спроса и общего туристского потенциала для того, чтобы защитить окружающую среду и местное население, с тем, чтобы избежать любого негативного воздействия, которое может быть следствием не планируемого развития туризма. Очень важна разработка оптимальной стратегии развития туризма в рамках определения национальных приоритетов. В контексте этой стратегии наряду с другими вопросами должно быть определено соотношение между международным и внутренним туризмом [8]. При формировании национальной туристской политики должны быть учтены и отражены особенности и экономическая жизнеспособность малого бизнеса, защита окружающей среды, разумное использование природных ресурсов, охрана национального наследия, обеспечение разумного и справедливого налогообложения и др. Цели развития туризма должны соответствовать уровню развития рынка и наличию туристских ресурсов. Большое значение имеет комплексное планирование и внедрение современных методов управления этим процессом.

Культурно-познавательный туризм играет значительную роль в сохранении историко-культурного наследия и росте культурного потенциала, является важным средством развития культурных связей, мотивирует местные власти, общественные организации и предпринимательские структуры активно участвовать в деле охраны и оздоровления окружающей среды. Развитие культурного туризма в исторических городах способствует возрождению местных культурных ценностей, оживлению культурной жизни, развитию народного творчества, ремесел и промыслов. В то же время культурный туризм представляет собой один из действенных стимуляторов развития бизнеса вокруг объектов культуры исторических городов, обеспечивающий стабильность гостиничной, транспортной инфраструктуры, создание новых рабочих мест в городском пространстве.

Культурно-познавательный туризм как социально-экономическое явление оказывает определенное влияние не только на регион, в котором развивается, но и матери-

альную и духовную сферы деятельности человека и общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лыкова, Т. Р. Значение культурно-познавательного туризма в формировании патриотизма // Материалы I Международной научно-практической конференции «Человек в постиндустриальном обществе». – Варна : Център за научни изследвания и информация «Парадигма» (Болгария) и АНО «Пресс-Лицей» (Россия), 2013. С.158–164.
2. Веденин, Ю. А., Шульгин П. М. Основные положения современной концепции управления культурным наследием // Наследие и современность: Информационный сборник. М., 2002, Вып. 10.
3. Биржаков, М. Б. Введение в туризм (3-е изд.) – СПб. : «Издательский дом Герда», 2012. – 320 с.
4. Гордин, В. Э., Матецкая М. В. Культурный туризм как стратегия развития города: поиск компромиссов между интересами местного населения и туристов // Санкт-Петербург: многомерность культурного пространства. – СПб. : Изд-во «Левша», 2009.
5. Александров, А. А. Международное сотрудничество в сфере культурного наследия. – М. : Проспект, 2009.
6. Сенин В. С. Организация международного туризма: Учебник. – М. : Финансы и статистика, 2004.
7. Драчева, Е. Л., Забаев Е. Б., Исмаев И. С. Экономика и организация туризма: международный туризм. – М. : КНОРУС, 2005.
8. Цит. по: Уваров В. Д., Борисов К. Г. Международные туристские организации. Справочник. – М., 2000.
9. Лойко, О. Т. Туризм и гостиничное хозяйство. – Томск : Издательство ТПУ, 2005. – 152 с.

Соковиков С. С

(Российская Федерация, г. Челябинск)

ТРАДИЦИОННОЕ КАК БРЕНД В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Прежде всего, нужно уточнить понимание ключевых терминов, принятое в этой статье. Под традиционным здесь понимается вся совокупность художественных текстов с присущими им манерами, стилистикой, сюжетикой, а также персональные характеристики их создателей, с позиций актуальной современности уже включенные в анналы истории искусств. В этом смысле традиционным для сегодняшнего дня является и традиционное народное искусство, и художественная классика прошлых веков, и даже авангардные явления относительно недавнего прошлого, но уже неустранимо вписанные в историю как ее этапные проявления (супрематизм, кубизм, экспрессионизм и т. д.). Однако значимость традиционного для современного искусства не ограничивается только художественно-эстетическими рамками. В этом смысле традиционализирующую роль играют также обращения в современных текстах к явлениям, темам, сюжетам, персонажам исторического прошлого в целом, то есть, не имеющим изначально сугубо художественного характера (например – исторические личности).

Понятие бренда нами трактуется также несколько шире, чем это принято в «классическом» маркетинге, хотя и сохраняет основное значение. Если не углубляться в детали, под брендом в художественном пространстве понимается образное представление о продукте (в нашем случае – художественном тексте), возникающее и существующее в сознании заинтересованных групп аудитории художественной культуры, нагруженное по сравнению с восприятием других артефактов добавочной ценностью через маркирование в самом тексте отсылок, апелляций к иным текстам, априори обладающим весом, значением, авторитетом как признанным образцам, эталонам, достижениям. В нашем контексте такой значимостью, хотя и не всегда явно, выступает именно традиционное в представленном выше понимании.

То, что проблема соотношения традиционности и авангардистского экспериментирования сегодня жива и актуальна, можно легко обнаружить, обратившись к оживленным дискуссиям не только в специализированных изданиях, но и в блогах, форумах Интернет-пространства, представляющих мнения не только художественных критиков различного рода, но и голоса самой аудитории. Причем дело доходит до ожесточения и взаимных оскорблений.

Отчетливо видно, что эта совокупная общественная критика тяготеет, в основном, к одному из оценочных полюсов. Сторонники первой позиции, «традиционалисты», упрекают современное искусство, в котором ведущую роль играет contemporary art («актуальное искусство»), в утрате реальных смыслов, критериев оценки, без чего восприятие артефакта как явления искусства попросту невозможно, в разрушении самого феномена художественного, подмене его произвольными экспериментами с фактурой, не имеющими уже собственно художественного значения. Одним из основных мотивов этой позиции выступает констатация недостаточности (и даже пустоты) современных практик, претендующих на художественность, в силу категорического отбрасывания ими предыдущего опыта искусства, тотальный отказ его учета в новейших поисках.

Сторонники второй позиции, «авангардисты», обвиняют своих оппонентов в том, что те «застряли» в отживших представлениях «марксистской» или еще более старой эстетики, безнадежно отстали от новейших проявлений развития искусства, принципиально отличных от феноменов прошлого и поэтому «нечитаемых» их отсталыми критиками. Пафос апологетов такой позиции включает, так или иначе, утверждение актуальной значимости экспериментальных поисков, не укорененных никоим образом в художественных практиках прошлого. Тем самым художественному традиционному отводится место в «архивах» культуры, не уничтожая его, но и отказывая в статусе актуального, современно действенного феномена.

Становится ясно, что, диагностируя современное художественное пространство, сторонники и той, и другой точек зрения не видят сколь-нибудь действенного присутствия в нем традиционного как актуального и авторитетного феномена. Первые усматривают в этом признаки глубочайшего кризиса художественной сферы, вторые – «отработанность» художественных явлений прошлого, их функциональную недееспособность в современных условиях. Представляется, однако, что реальная панорама художественного пространства значительно более сложна и включает проявления традиционного в самых различных модификациях, в том числе – весьма значимых именно в смысле их актуальности. Естественно, что в пределах одного текста нельзя претендовать на сколь-нибудь полный анализ этой темы.

Поэтому мы ограничимся в основном именно «брендовой» ее аспектацией.

Прежде всего, речь идет о тех практиках, в которых авторы впрямую и достаточно полно используют традиционные приемы и стилистику сегодня. Несмотря на разнообразие стилей и манер, к которым обращаются современные творцы (от примитива, «лубка», до академизма), их традициональность является осознанным и векторным выбором. В этом слое есть, несомненно, брендовые фигуры и артефакты, пользующиеся широкой популярностью, признанием и порождающие значительные круги «своей» аудитории. К подобным брендам относятся, например, Ник. Сафронов, К. Васильев, А. Шилов, И. Глазунов. В работах первого явственно представлено использование приемов сюрреализма, классицизма, нео-академизма, часто конфигурируемых в рамках одного текста, что никак не устраняет факт прямого заимствования. Характерно, что и в откликах на его работы наиболее позитивные оценки часто включают одобрение именно приверженности художника ценным традициям прошлого. Напротив, критики Ник. Сафронова видят в подобной практике лишь «паразитирование» на художественной традиции. Именно в их лексике нередко встречается сам термин «бренд» по отношению к художнику, причем в негативной коннотации.

От работ Ник. Сафронова полотна И. Глазунова отличаются еще большей «консервативностью», стремлением к соблюдению принципов реалистического искусства. Здесь приверженность традициям выходит за рамки обращения только лишь к их художественным аспектам. Сами тексты работ И. Глазунова включают не только прямые цитации из произведений мастеров прошлого (О. Кипренского, В. Перова, А. Головина и др.), но и изобразительные репликаты фотодокументов и иных иконографических материалов исторического прошлого. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к таким работам, как «Великий эксперимент», «Вечная Россия (сто веков)», «Рынок нашей демократии» и др. То, что И. Глазунов в совокупности его проекций представляет сильный бренд, вряд ли может вызвать сомнения. Нам же важно отметить, что в значительной мере этот бренд обязан в своей весомости именно явственно выраженной традициональности, причем – не только художественной.

Несколько иной вариант обращения к традиционному можно увидеть в творчестве питерских «Митьков» во главе с Дмитрием Шагиным. В отличие от предыдущих примеров, демонстрирующих относительно прямое и «серьезное» следование традиционным канонам, «Митьки» обращаются к избранной ими эстетике лубка, примитивистской «картинки» не столько с целью ее воспроизведения, реставрации в современной жизни, сколько в полемике, как с разного рода «академизмом», так и с новомодными экспериментами «актуализма». Хотя в этом они, по сути, следуют принципам постмодернистской иронии, тем не менее, в реальной практике с неизбежностью обращаются к материалам традиционного характера, причем в своеобразном двойном кодировании. С одной стороны, «Митьки» скрупулезно следуют стилистике традиционного лубка, получая при этом вполне современно звучащий эффект. С другой – они включают в сюжетику текстов самые различные персонажи, каждый из которых по разному, но уже впечатан в историю, следовательно – принадлежит исторической традиции. Это, например, фигуры В. Маяковского, В. Ван Гога, Г. Жеглова, В. Чапаева, Ивана Грозного и др. Речь о том, что подобное разнообразие пересечений с традиционным не просто обогащает палитру авторов, но и придает их текстам своеобразную ауру приобщенности, взаимосвязи с предшествующими традициями, легитимируя тем самым их собственную новизну и придавая ей дополнительную значимость. А это, как мы помним, одно из условий возникновения бренда. Что и произошло с «Митьками», ставшими брендом целого направления в искусстве, сложившегося под их влиянием.

Сложнее обстоит дело при обращении к современным ситуациям тотального эксперимента с материалами, стилистиками, пространством в сфере «актуального» искусства. Сами программные установки contemporary art включают опровержение какой бы то ни было обусловленности собственной практики предшествующими традициями. Актуальное искусство в этом смысле (во всяком случае, в радикальных проявлениях) претендует на статус самодостаточного в своей перманентной новизне явления. Казалось бы, здесь значимость традиционного если и наличествует, то весьма маргинально или даже эфемерно. Однако используя подход на основе контекстуального анализа можно и здесь обнаружить гораздо более существенное присутствие традиционного.

Во-первых, невозможно отрицать, что современные практики актуализма закладывались и во многом предопределялись предшествующими им авангардными экспериментами кубистов, абстракционистов, концептуалистов. Об этом красноречиво свидетельствует не только анализ художественной технологии, но и нередкие буквальные текстологические совпадения и аналогии. Но именно здесь мы видим звучание традиционного в достаточно прямом выражении. Знаковыми примерами этого являются, в частности, серия работ культового представителя художественного авангарда XX века Френсиса Бэкона по мотивам картины Д. Веласкеса «Портрет папы Иннокентия X», серия из 45 художественных интерпретаций П. Пикассо на тему полотна «Менины» того же Д. Веласкеса, «Джоконда бритая» (Мона Лиза с усами и бородкой) М. Дюшана и т д. При всей авторской произвольности в реинтерпретации, классический, традиционный прототип здесь не только не снимается, но выступает основополагающим контекстом авангардного эксперимента и предполагает приобщенность аудитории к традиционному наследию как условию оценки самой авангардной новации. На наш взгляд, излишне доказывать, что названные примеры, помимо прочего, представляют собой художественные бренды, причем даже в собственно маркетинговом смысле, подтверждаемом высокой ценовой стоимостью.

Однако наиболее знаковой и показывающей пафос отрицания современным актуализмом связи с традиционным является работа Р. Раушенберга «Стертый рисунок Де Кунинга». В 1953 году Р Раушенберг приобрел рисунок знаменитого к тому времени художника-абстракциониста Виллема Де Кунинга, стер его и объявил, что это и есть его, Раушенберга, картина. Весьма содержательный жест, означающий: наше (актуальное) искусство возникает не вследствие, и не после, а именно вместо предшествующего, не просто сменяя, а аннигилируя его. Показательна и пустота, возникшая на месте бывшего рисунка: здесь – не что-либо определенное, а

что угодно в принципе. Однако и в этом видится своеобразная двойственность актуализма: отрицая связь с традиционным, он самой энергией отталкивания невольно отсылает все к тем же традиционным началам по неустранимому в этом случае принципу инверсии. Более того, именно традиционное, неизбежно участвующее в таком своеобразном диалоге, придает весомость, контекстуальную обоснованность любым, даже самым эксцентричным и эскападным проявлениям спонтанных поисков актуального искусства. В этих случаях традиционность, даже при неявности своего присутствия, составляет «добавочный символический капитал» в формирование художественных брендов новейшего времени.

За пределами нашего внимания остались как минимум два аспекта темы. В поисках «брендовости» актуальное искусство невольно «проговаривается» вполне предметно в своей причастности к традиционному, в том числе – текстуально. Но это особая тема, требующая обращения массива художественных текстов и привлечения особых методов анализа, что в наши задачи не входит. И второе: высказанные соображения построены на примерах изобразительного искусства, но их релевантность, разумеется, можно проверить на материалах кино, музыкальной культуры, театра, беллетристики, что также выходит за пределы формата статьи. Но в любом случае, сама проблема, затронутая в этом тексте, актуальна и для диагностики современного художественного пространства, и для определения перспектив его развития.

Солодухин В. И, Солодухина Т. К
(Российская Федерация, г. Химки)

МЕСТО ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ЦЕНТРОВ В СОХРАНЕНИИ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

В современных условиях социально-культурного преобразования мира и изменения его этнокультурной составляющей, многонациональность, мультикультурность и полиэтничность становятся глобальными и универсальными характеристиками динамичного развития культуры в целом. Регионализация в национальной специфичности – характерная черта современного этапа развития России. Национальная культура России базируется на культурном наследии более 160 народов и народностей, которое содержит потенциал, влияющий на качество культурной жизни регионов. И это не случайно, поскольку культура национальных сообществ в регионах играет роль социального регулятора развития через сохранение и обогащение его культурной самобытности, расширения участия этнических групп в политической, социальной и других сферах жизни территории.

Общеизвестно, что регионы Российской Федерации представляют собой полиэтнические пространства с различными взаимодействующими национальными традициями и сохранившимися этническими культурами, которые создают своеобразную региональную поликультурную среду, пространство «малой родины». Из 20 млн. нерусских в России в пределах национальных республик живет 9,7 млн. человек, а остальные расселены по всей России. Из 21 республики России лишь в шести народы, давшие название этим республикам, составляют большинство (Ингушетия, Чувашия, Тыва, Кабардино-Балкария, Северная Осетия и Чечня). В девяти республиках страны доля этих народов не превышает трети общего количества населения. Таким образом, очевидно, что целостность и будущность России связаны с полиэтничностью, удовлетворением интересов и потребностей народов в сохранении и развитии традиционных культур.

Ряд ученых, среди которых Б. З. Вульфов, В. Н. Гуров, А. Д. Карнышев, В. А. Шаповалов и др. подчеркивают важность сохранения культурного многообразия в полиэтнической среде. Рассматривая ее как своего рода способ существования, деятельности и общения людей различных наций и народностей, ученые отмечают, что полиэтническая среда включает в себя непосредственное окружение личности, представляет собой единство сущности и существования человека и нации, материальных и духовных факторов жизнедеятельности представителей различных народов в определенном социальном пространстве и времени, в конкретных исторических и географических условиях. Полиэтническая среда, предполагая существование двух и более этнических групп в одном сообществе, вступающих во взаимодействие, создает условия столкновения человека с разнообразным культурным окружением, с различными культурно-специфическими взглядами на мир, что приводит к более острому осознанию своих отличительных этнонациональных черт, и решает проблему адаптации в данной среде.

В этом контексте особенно актуально звучит проблема сохранения культурного наследия народов, проживающих в регионе большой исторический период. Так, к примеру, на территории Бурятии к таким культурам относятся не только традиционные культуры бурят и эвенков, трех субэтнических групп русского населения (казаков, старообрядцев, старожилов), но и национальные культуры крупных диаспор, проживающих на территории региона с конца 18 века (поляки, немцы, евреи и т. д.).

Как показывает практика, немаловажную роль в сохранении культурного наследия играют инновационные институты социально-культурной деятельности – этнокультурные центры – форма самоорганизации этнической группы, проживающей в полиэтническом окружении. Такие объединения выполняют ряд взаимосвязанных и взаимодополняющих друг друга социальных функций, призванных обеспечивать свободную реализацию культурной самобытности этнической группы, сохранение и развитие ее языка, традиций, обычаев и обрядов.

Этнокультурные объединения, к которым относятся автономии, землячества, ассоциации, центры, союзы, конгрессы и т. д., рассматриваются нами как добровольное самоуправляемое объединение граждан – представителей этнических общностей, проживающих вне своих государственно-территориальных образований и реализующих право на национально-культурное самоопределение народа в целях сохранения национально-культурной идентичности, развития национального самосознания.

Воспитательный, образовательный и культуроохранный потенциал этнокультурных объединений значителен. По данным сайта Министерства юстиции РФ сегодня в России официально зарегистрировано 990 национально-культурных автономий, 92 из которых действуют в Москве. Только в столице зарегистрировано более 700 религиозных организаций, десятки религиоз-

но-общественных и культурно-религиозных организаций [4].

Исследования показывают, что в настоящее время на территории России действуют более 3000 этнокультурных центров, негосударственных этнопедагогических центров, детских этнокультурных объединений, молодежных этнокультурных клубов, которые отличаются по своему названию, характеру деятельности, но всегда имеют целью сохранение культурного наследия этнической группы.

Опыт этнокультурной деятельности (Л. В. Баева и др.) показывает, что в модель культурного наследия, подлежащему внимательному изучению и сохранению, включены самые разнообразные объекты культурного наследия: материальные и нематериальные. Так, материальные объекты культурного наследия этнических диаспор включают: художественно-ценные объекты; исторические раритеты или «места памяти»; традиционные промыслы, занятия, художественные произведения и предметы быта; архитектурные сооружения [1].

Объекты духовного наследия: фольклор, народные традиции и обычаи; религиозное наследие (культовые места, храмы, изображения, верования и практики прошлого); интеллектуальное наследие (вербальные источники, запечатлевшие философскую, этическую, научную традицию прошлого); эстетическое духовное наследие (произведения нематериального искусства, в том числе литературы, театра, музыки и др.) в наибольшей степени включены в жизнедеятельность этнокультурных центров [1].

В модели культурного наследия особое место занимают его субъекты – этнические группы, отдельные личности и исполнители, которые способны в этнокультурном объединении сохранять, изучать и популяризировать традиции народной культуры. Например, объектом культурного населения ЮНЕСКО признан этнокультурный коллектив – хор старообрядцев (семейских) из с. Тарбагатай Республики Бурятия, который сохраняет и популяризирует древнерусское многоголосное пение.

В этнокультурных центрах члены объединений, занимаются изучением родного языка, проведением национальных праздников, возрождением народных промыслов и т. д. Таким образом, в этнокультурных центрах есть возможность реализации известных механизмов сохранения культурного наследия: нормативно-правового, морально-аксиологического; воспитательно-обучающего; научно-преемственного, художественно-творческого и др.

К примеру, механизмы воспитательно-обучающего характера, могут быть связаны с создаваемой в этнокультурных центрах системой этнокультурного образования. Оно представляет собой неформальное (дополнительное) образование, призванное выполнять двуединую функцию: обеспечивать воспроизводство культуры народа и ее интеграцию в региональную и общероссийскую культуру. Человек в этнокультурном центре вступает во взаимодействие с культурой в трех важнейших отношениях: он усваивает культуру, являясь объектом культурного воздействия; он функционирует в культурной среде как носитель и выразитель культурных ценностей; он создает культуру, будучи субъектом культурного творчества и совокупность применяемых форм сохранения этнокультурного наследия (вербальные и невербальные, материальные и духовные, консервативные и творческие, охранительные или запретительные и др.), обеспечивают ему это взаимодействие.

В зависимости от масштабности решения задач по сохранению культурного наследия, возможно применение ряда этнокультурных технологий. Среди них:

1) технологии возрождения национального самосознания и ментальности;

2) технологии сохранения и возрождения родного языка;

3) технологии этнокультурного образования и воспитания;

4) технологии воссоздания традиционных промыслов и ремесел;

5) технологии развития традиционного народного творчества;

6) технологии реставрации культурного наследия;

7) информационные и проектные технологии;

8) рекреационные и досуговые технологии и т. д.

Примерами исторически первых этнокультурных технологий могут служить национальные традиционные обрядово-ритуальные формы, а в современной социально-педагогической практике – экспериментальные историко-культурные региональные программы, комплексные программы эстетического и художественного воспитания, развития народного творчества, программы охраны памятников истории и культуры, организации семейного досуга и т. д. [2].

В числе значимых мероприятий в Сибири можно выделить межрегиональный праздник тюркоязычных народов «Эл-Ойын» (Республика Алтай), международный фестиваль «Мелодии Саянских гор» (Республика Тыва), международный фестиваль бурятской культуры «Алтаргана» (Республика Бурятия) и др.

Сегодня в этнокультурных центрах применяются самые разнообразные технологии. Так, Центр национальных культур и народного творчества Республики Карелия в 2011 году в рамках утвержденного государственного задания оказывал услуги в организации и проведении мероприятий по национальной культуре и народному творчеству, являющихся основной формой культурной деятельности по сохранению культурной идентичности народов, проживающих в Республике Карелия. Совместно с 40 этнокультурными центрами республики были организованы федеральные и республиканские программах, которые позволили выявить и стимулировать творческий потенциал национальной общественности, реализовать их языковые и этнокультурные права, а также привлечь дополнительные финансовые средства для деятельности этих организаций. Был реализован проект «Маршрут дружбы по районам Карелии», проводимый Государственным Комитетом РК по вопросам национальной политики, связям с общественными и религиозными объединениями. В рамках проекта состоялись тематические занятия, творческие встречи и игровые тренинги по формированию толерантного отношения к памятникам традиционной культуры народов, проживающих в Республике Карелия.

Региональная марийская национально-культурная автономия «Эрвел Марий» Республики Башкортостан, созданная в 1989 году, свою деятельность направила на сохранение и развитие марийской культуры, языка, традиций, народных промыслов, содействие в обеспечении права граждан на приобщение к достижениям культуры

марийского народа Одним из наиболее значимых событий в 2005 году стало выездное заседание Консультативного комитета финно-угорских народов в г. Уфе, в работе которого приняли участие представители Финляндии, Венгрии, Эстонии и всех угро-финнов России.

Другой пример, технологии работы по развитию самодеятельного художественного творчества в центре национальных культур и народного творчества Республики Карелия. Деятельность коллективов самодеятельного художественного творчества центра тесно связана с деятельностью обществ, этническую культуру которых они представляют и осуществляют на национальных языках. Из общего количества участников (309 человек) дети и молодёжь составили в 2011 г. 43% (132 человека). Коллективы Центра приняли участие в 130 республиканских и российских культурных мероприятиях. Каждый месяц коллективы Центра обслуживают в среднем от 1000 до 4000 жителей Республики Карелия.

Таким образом, современные технологии этнокультурной деятельности характеризуются большим разнообразием средств, форм, методов приобщения этносов к родной культуре. Технологические инновации обладают огромным педагогическим и культурологическим потенциалом, будучи воплощенными конкретными методами и содержательными формами этнокультурной деятельности, они способствуют не только развитию личности, но и противостоят девальвации культурных ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баева, Л. В. Сохранение культурного наследия как воплощение ценности традиции // Философия и общество. – Вып. 1 (65). – 2012.
2. Современные технологии социально-культурной деятельности : учебное пособие / под ред. Е. И. Григорьевой. – Тамбов, 2004.
3. Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года, утвержденной Указом Президента Российской Федерации от 19 декабря 2012 года N 1666 [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://zakonbase.ru/content/part/1293590
4. Social and cultural institutions in the modern world : materials of the III international scientific conference on April 22–23, 2015. – Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ». – 69 p. http://dobryankaschool4.edusite.ru/dokument/dokument_baza/uchebno-metodich/metodich_kaleydoskop/sovremennie_tehnologii_uroka.pdf

Спирина М. Ю

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА КАК ВАЖНОЙ ЧАСТИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Третье тысячелетие в числе глобализационных процессов принесло человечеству такую серьезную проблему, как антропологический кризис. Для новых независимых государств в результате распада СССР произошла смена ценностных ориентиров, деформация традиционных моральных норм и нравственных установок, утрачено согласие в вопросах корректного и конструктивного социального поведения. Разработанная государственная Программа духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России неизбежно включает последовательное расширение и укрепление ценностно-смысловой сферы личности, формирование способности человека оценивать и сознательно выстраивать на основе традиционных моральных норм и нравственных идеалов отношение к себе, людям, обществу, государству, Отечеству, миру в целом.

В исполнении этой программы важное место следует отвести традиционному прикладному искусству, поскольку оно в процессе исторического развития наций становится важным, иногда определяющим фактором национального самосознания. Долгое время народное искусство определялось как самоценное и самобытное культурное явление. В документах ЮНЕСКО самобытность определяется как «жизненное ядро культуры, тот динамичный принцип, через который общество, опираясь на свое прошлое, черпая силу в своих внутренних возможностях и осваивая внешние достижения, отвечающие его потребностям, осуществляет процесс постоянного развития». Именно самобытная народная художественная культура, частью которой является традиционное прикладное искусство, оказалась в наибольшей степени способной к саморазвитию.

Сегодня много пишут о т. н. «вызовах» глобализации. При анализе современной индустрии, транспорта и коммуникаций, мирового рынка, урбанизации часто делают вывод о повсеместном вытеснении традиционной культуры на периферию общественной жизни. Многие философы и культурологи определяют народную художественную культуру в целом и традиционное прикладное искусство как ушедшее прошлое. Ряд из них утверждает, что традиционная культура препятствует прогрессивному развитию человечества. «Пытаться оживить забытые обычаи давно минувших дней и «приметы старины глубокой» – значит призывать не к подъему, а к упадку культурного уровня страны» [6, с. 56]. Имело место понимание народной культуры как своего рода художественного «иноязычия» [1, с. 239].

Приведенная точка зрения не является корректной. Проявившись первоначально как художественное творчество низов общества, традиционное прикладное искусство на протяжении тысячелетий сохраняло свое судьбоносное значение для человечества и стало источником не только профессионального искусства, но науки, техники, предпринимательства, арт-терапии, педагогики, дизайна, рекламы. Многие зарубежные исследователи отмечали наличие компонентов древней, традиционной культуры в нынешних явлениях и процессах. К. Леви-Стросс интерпретировал мифологию как код мировоззрения и мироздания; Ж. Бодрияр, М. Маффесоли выдвинули тезис о «ренессансе» традиционной, архаической культуры; Р. Барт использовал понятие мифа в анализе политики, рекламы, моды; М. Маклуэн писал о «глобальной деревне».

Исторические феномены, наличествующие в современном социокультурном пространстве, можно назвать культурно-генетическим кодом. Они возникают вследствие совместного действия внешних (природно-географических, исторических, политико-экономических и т. д.) и внутренних (генетических) причин, связанных со своеобразием менталитета того или

иного народа. В мировой культурный текст включены разнообразные национальные культуры, опирающиеся на т. н. «мировоззренческие универсалии», которые характеризует В. С. Стёпин [13, с. 18].

Ещё основатели марксизма писали, что народное искусство является своего рода хранителем тех самых «значительных форм», которые, возникнув в эпоху «детства» народа, воспроизводятся потом (в каждую эпоху) в качестве «истинной сущности» и долго сохраняют значение своего рода «норм», а иногда и «недосягаемого образца» [8, с. 737]. Как справедливо отмечал Г. К. Вагнер: «Любая матрешка, дымковская игрушка, расписная прялка – это не отражение «конкретной действительности», а «мир в целом». Отсюда и «космологический» образный строй произведений народного искусства» [2, с. 38]. Отдельно выделим мнение М. С. Кагана. В сравнении профессионального и народного искусства он подчеркивал, что «коллективный характер фольклорного творчества позволял просеивать форму через «сито» эстетического опыта многих поколений, отбрасывать все неудачное, некрасивое, невыразительное и оттачивать, совершенствовать каждый отобранный элемент художественной формы, каждую образную структуру, каждый прием» [4, с. 621–622].

В свое время народная культура определяла все аспекты жизнедеятельности человеческого общества: уклад жизни, формы хозяйственной деятельности, обычаи, обряды, регулирование социальных взаимоотношений членов сообщества, тип семьи, воспитание детей, характер жилища, одежды, питания, освоение окружающего пространства, отношения с природой, миром, верования, поверья, знания, язык, т. д. Сегодня важным является еще одно важное качество народного искусства: «оно протягивает нити дружбы, понимания от одного народа к другому, и в этом его большая ценность и актуальность в современной культуре» [10, с. 36].

В процессе эволюции традиционного прикладного искусства происходит также развитие народной педагогики, которую Г. Н. Волков назвал «педагогикой любви». Сегодня её методы обозначают как древнейшие гуманитарные технологии (природосообразные и здоровьесберегающие). Они позволяют воспитывать «в здоровом теле здоровый дух», сочетать воспитание национального самосознания с созданием благоприятных условий для включения человека в прошлое и настоящее мировой культуры на основе диалога культур в духе взаимоуважения и взаимопонимания.

В противостоянии антропологическому кризису человеку помогает окружающий его предметный мир, который ранее формировало традиционное прикладное искусство. Оно создает то вещное окружение, которое воспитывает человека, помогает ему существовать, жить, ощущать свою значимость, способность творить; стимулирует сохранение интуиции, без которой невозможна творческая деятельность. «Творя» бытовые предметы, традиционное прикладное искусство создает эстетически значимую, осмысленную среду. Посредством её воспитываются и развиваются личные человеческие качества в рамках национальной духовной традиции. Научные изыскания позволили сделать вывод, что в традиционном прикладном искусстве предмет оказывается носителем значительной, внутренне ему присущей мироустроительной функции, т. е. актуализируется некая «созидательная», «конструктивная» функция произведений народных мастеров [10, с. 37]. А. Б. Салтыков в свое время писал: «Связь произведения прикладного искусства с современностью выражается в самом характере изделий, содержании и в трактовке их украшений, в технике их исполнения, в понимании формы и назначения вещи» [12, с. 14].

Мастера традиционного прикладного искусства работают с природными материалами, применяют давно отработанные технологические приемы. Чтобы предмет быта стал произведением искусства, его создатель должен не просто решать конструкторскую задачу, но ставить перед собой художественную, эстетическую цель. Понятие Красоты обязательно включает в себя полезность предмета для человека.

В последние времена утилитарность восторжествовала над эстетикой. В ходе своего развития капитализм изгоняет одушевленность и поэзию из процесса ручного художественного труда (и его результатов в виде бытовых предметов). Анализируя экономику капитализма, К. Маркс отмечал, что в прежние времена художник, сотворяя ту или иную вещь, создавал художественный образ. Он определил его как способность вещей «по-человечески относиться к человеку» [7, с. 592]. Фабрично-заводское производство в форме «художественной промышленности» вытеснило на долгое время из быта людей эстетически значимые изделия.

В связи с этим возникает проблема взаимоотношений художественного проектирования (дизайна) и прикладного искусства. Она существует давно. Об этом можно судить по следующим двум высказываниям: «Красота промышленного оформления должна представлять из себя платоническую абстрацию, математическую, вычисляемую форму, индивидуальность которой, характеризующая традиционные искусства и ремесла, устраняется точностью механических станков, стремящихся создать холодное, абстрактное, логическое изящество» [14, с. 111]. Последствия этого выявил О. И. Генисаретский в статье «Мир и образ вещи»: «Дизайн конструируется, превращается в деятельность конструирования, и это превращение, ограничивая деятельную природу дизайна, лишает его внутренней связи с человечностью мира. …И поэтому логическое конструирование и техническое воплощение его результатов вместе порождают такой мир, который даже при самом богатом воображении никак нельзя признать миром, устроенным по образу и подобию человека» [3, с. 48].

Многие специалисты считают, что дизайн сегодня практически полностью заменил прикладное искусство и что за дизайном будущее. «По сути дела декоративно-прикладное искусство, некогда признанная всеми самодостаточная сфера культуры, уступило позиции новым проектным структурам развивающегося общества, поскольку значимость до поры скрытых в произведениях и идеях прикладного искусства идейно-общественных взаимоотношений человека и его среды обрела свои истинные масштабы» [9, с. 11]. Вряд ли стоит торопиться с таким выводом. Слишком значимыми для современной культуры чертами обладает традиционное прикладное искусство.

В последние годы в новой форме протекает процесс «эстетизации богатства». В бытовых изделиях преобладает тенденция к декоративной, чисто украшательской

функции. Традиционные художественные производства в конце XX – начале XXI вв. оказались в сложнейших условиях. В это время иногда полностью забывали о красоте, помня лишь о необходимости заработать на жизнь. Мастера изготовляли вещи немыслимых форм и размеров, излишне орнаментированные, теряющие свое утилитарное назначение. Сопровождалось это перманентным снижением эстетического вкуса участников потребительского рынка, появлением огромного количества контрафактных изделий, отказом от сохранения локальных особенностей того или центра народного ремесла.

Традиционное прикладное искусство отличает наличие двух механизмов: консервативного, обеспечивающего его устойчивость как системы за счет сохранения оправдавших себя достижений и завоеваний прошлого, и инновационного, определяющего адекватную реакцию на меняющиеся внешние факторы и тем самым обеспечивающего ее развитие. Именно эта особость традиционного прикладного искусства определяет его актуальную роль в дальнейшей эволюции мирового культурного текста.

М. А. Некрасова отмечала, что каждое произведение народного художественного гения «есть форма-содержание, отлитое в веках» [11, с. 62]. Современные политико-экономические условия вызвали множество проблем, к числу которых относится ликвидация предприятий народных художественных промыслов, лишение их государственной поддержки, усложнение получения исходных материалов и инструментов, необходимых народному художнику; снижение эстетического уровня и утрата духовного содержания изготавливаемых изделий, т. д. Современные мастера все чаще переключаются на путь индивидуализированного творчества, что вступает в противоречие с таким основополагающим принципом традиционной культуры, как коллективность). Попытка внутри промысла творить по принципу «как я хочу» разрушает систему его художественности. Народный мастер не может идти по пути профессионального художника. А. С. Канцедикас, сопоставляя роль традиции в профессиональном и народном искусстве, подчеркивал: «Переход от одного исторического художественного стиля к другому в профессиональном искусстве принимает, как правило, форму резкого шага, вызова всему творчеству предшественников одним или несколькими художниками. <…> В духе той же метафоры движение художественных форм в народном искусстве можно сравнить с переселением народов – процессом медленным, основательным» [5, с. 24]. В этом виде творчества новое, накапливаясь, постепенно, обретает устойчивые формы и системы, вливается в опыт локального центра народного искусства, а затем и традиционного прикладного искусства в целом, постепенно пересоздавая его каноны и постоянно обновляя их.

Традиционное прикладное искусство не впервые оказывается под угрозой уничтожения. В конце XIX – начале XX вв., чтобы помочь народному творчеству сохраниться и продолжать эволюционировать, многие государственные, земские, культурные деятели стали организовывать обучение народным ремеслам, подготовку инструкторов, которые могли бы обучать техническим приемам изготовления изделий народного ремесла, помогать в сбыте изделий. Известны деятельность мамонтовского кружка в с. Абрамцеве; кн. М. К. Тенишевой в с. Талашкине Смоленской губернии, а также благотворительная деятельность членов императорской фамилии.

Активное освоение этого наследия, его полноценное включение в сегодняшнюю культуру превращаются в значительную социально-идеологическую задачу. Но предварительно следует обратить внимание на необходимость углубления и расширения научного изучения традиционного прикладного искусства. Сегодня специфика традиционного прикладного искусства остается неустановленной с научной точки зрения. Традиционное прикладное искусство можно изучать только в сотворчестве наук: искусствознания, этнологии, истории, фольклористики, социологии, философии, др., чтобы оно перестало быть «Золушкой теоретического искусствознания».

Сохранение традиционного прикладного искусства как сущностной части культурного наследия поможет человеку противостоять многим глобализационным кризисам и сохранить собственную человечность. Традиционная культура содержит тот исторический опыт предпринимательства, правосознания, искусства, развития нравственности, который позволяет сегодня воссоздавать связи личности с общенародным, общечеловеческим при сохранении национальной укоренённости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, Э. Е. Методологические проблемы фольклористики // Проблемы методологии современного искусствознания. – М. : Наука, 1989. ВНИИ искусствознания МК СССР. АН СССР. 268 с. – С. 223–241.
2. Вагнер, Г. К. Трудности истинные и мнимые // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 7. – С. 37–38.
3. Генисаретский О. И. Мир и образ вещи // Декоративное искусство СССР. – 1979. – № 10.
4. Каган, М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. 766 с.
5. Канцедикас, А. С. Народное искусство. – М. : Знание, 1975. 56 с. // Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство». – 1975 / 7.
6. Кармин, А. С. Философия культуры в информационном обществе: проблемы и перспективы // Вопросы философии. – 2006. – № 2. – С. 52–60.
7. Маркс, К. и Энгельс, Ф. Из ранних произведений. – М. : Госполитиздат, 1956.
8. Маркс, К., Энгельс, Ф. Собр. соч., 1958. Т. 12.
9. Минервин, Г. Б., Шимко В. Т., Ефимов А. В., Ермолаев А. П. и др. Дизайн. Основные положения. Виды дизайна. Особенности дизайнерского проектирования. Мастера и теоретики. Иллюстрированный словарь-справочник. – М. : Архитектура-С, 2004.
10. Некрасова, М. А. Народное искусство и экология культуры // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций: материалы Всесоюзн. с междунар. участием научно-творч. конф. / сост. М. А. Некрасова. // под ред. М. А. Некрасовой, К. А. Макарова. – М. : НИИ теории и истории изобразительного искусства, 1991. 378 с.
11. Некрасова, М. А. О формах развития народного искусства и некоторых вопросах творчества // Творческие проблемы народных художественных промыслов / сост. и научн. ред. И. Я. Богуславская. – Л. : Художник РСФСР, 1981. 374 с., илл. – С. 60–80.
12. Салтыков, А. Б. Избранные труды. / вступ. ст. М. А. Некрасовой. – М. : Советский художник, 1962. 727 с.
13. Степин, В. С. Философия и эпоха цивилизационных перемен // Вопросы философии. – 2006. – № 2. – С. 16–26.

14. Цит. по: Эстетика и производство: сборник статей / сост. и общ. ред. Л. Новиковой. – М. : Изд-во Моск. Ун-та, 1969. 247 с.

Торохова Г. З
(Российская Федерация, г. Череповец)

УСАДЕБНЫЕ БИБЛИОТЕКИ (УТРАЧЕННЫЕ И СОХРАНЕННЫЕ) ВОЛОГОДСКОЙ ГУБЕРНИИ, УСТЮЖЕНСКОГО И ЧЕРЕПОВЕЦКОГО УЕЗДОВ НОВГОРОДСКОЙ ГУБЕРНИИ

Библиотеки русской дворянской усадьбы XVIII–XIX веков, являясь частью культурного наследия, играли важную роль в просвещении, воспитании дворян, в приобщении их к мировой культуре через книгу. Традиция коллекционирования и собирания книжных собраний была заложена в конце XVIII в. Н. М. Карамзин писал: «Я знаю дворян, которые имеют ежегодного дохода не более 500 рублей, но собирают, по их словам, *библиотечки,* радуются ими и, между тем как мы бросаем, куда попало богатые издания Вольтера, Бюффона, они не дадут упасть пылинке на самого «Мирамонда»; читают каждую книгу несколько раз и перечитывают с новым удовольствием» [3, с. 118].

Появившиеся как забава, книги, журналы и газеты стали необходимой частью сначала обстановки, а затем и жизни помещика, утверждаясь в специально устроенных книжных шкафах [9, с. 61]. Так в дворянских усадьбах начали формироваться библиотеки. Большинство выдающихся людей XVIII–XIX вв., принадлежавших к дворянству, воспитывалось на книгах из домашних библиотек. Усадебные библиотеки русских дворян имели важное значение в повседневной жизни, культуре и образовании провинциального дворянского общества.

За прошедшие два столетия судьбы дворянских библиотек складывались по-разному. Как пишет И. Ф. Мартынов, до наших дней не дошло ни одного русского частного собрания XVIII в., сохранившегося в своем первозданном виде. Стихийные бедствия, человеческое невежество и чужеземные нашествия – вот три известных бича книжной культуры. В пожаре оккупированной наполеоновской армией Москвы погибли уникальные библиотеки А. И. Мусина–Пушкина, Д. Н. Бутурлина, Е. Р. Дашковой, Н. М. Карамзина, И. Г. Орлова и др. В результате наводнения в Петербурге 1824 г. пропало собрание книг филолога и переводчика И. И. Мартынова. В конце XIX в. обедневшие потомки родовитых дворянских семей распродавали оптом и в розницу фамильные библиотеки. Такая участь постигла собрания П. В. Завадского, М. Н. Кречетникова, Д. П. Трощинского и др [4, с. 101–102].

В начале XX в. целый ряд исследователей книги выражал тревогу состоянием некоторых усадебных библиотек, владельцы которых не интересовались их содержанием или не имели средств для их хранения в должных условиях. В докладе, сделанном С. Р. Минцловым 25 января 1925 г. на заседании Русского библиологического общества, отмечалась тенденция к исчезновению дворянских библиотек. Среди приведенных им примеров докладчик отмечал плачевное состояние книжных собраний в некоторых имениях Минской и Орловской губерний, которые он посетил. Библиофил А. С. Поляков выступал не менее резко, говоря, что ему «пришлось в провинции видеть целые сараи с книгами XVIII в. и начала XIX в. Книги гнили, портились мышами и продавались на бумагу» [2, с. 672].

После Октябрьской революции 1917 г. многие дворянские усадьбы, родовые дома русской знати были бездушно разграблены и уничтожены. А. Н. Греч писал: «В 1917 году началась агония. В 1917 году обозначилась обреченность русской усадьбы и всего с нею связанного. Опустели дома, белые колонны рухнули. Дорожки парков заросли травою, через десять лет ее уже стали косить. История кончила здесь свою книгу, чтобы начать новую. Осталось написать эпилог; эпилог тому, что воспевали поэты и писатели, что слышали музыканты в шумах и шорохах ночи, что видели художники в нежных пастельных тонах весною, в багряных зорях осенних закатов» [1, с. 22].

Дворянские библиотеки дореволюционной России исчезли, как целостные фонды. Книговед и библиограф Ф. Г. Шилов в 1929 г. писал, что за десятилетие после революции из всех культурных ценностей более всего пострадало печатное слово. Во время пожара Революции люди спасали и старались сохранить мебель, бронзу, фарфор и т. п., а бесконечное количество книг было брошено на произвол судьбы бывшими владельцами. Новые жильцы этих квартир, в лучшем случае, несли книги на рынок букинистам, чаще же продавали их на обертку рыночным торговцам, лавочникам и тряпичникам, или бумажникам на картузы. В случае если квартиру занимало какое-нибудь учреждение, то оно сообщало, согласно декрету, в «Правбум» об имеющейся в его распоряжении макулатуре. Книги увозились, и бесчисленное множество их было перемолото на бумагу. Во время бумажного голода ощущалась острая нужда в макулатуре, и с книгами старых изданий было рекомендовано не церемониться. Немало книг погибло от ненормальной постановки книжной антикварной торговли в начале НЭПа. Торговые фирмы покупали только роскошные книги или заведомо редкие издания, а среднюю книгу продать было некуда и владельцы таковых вынуждены были сбывать их на макулатуру перепродавцам. Это практиковалось в широком масштабе в Ленинграде и Москве, а что происходило в провинции – можно себе представить [13, с. 167–168].

Некоторые усадебные библиотеки были сожжены или разграблены крестьянами. По замечанию В. О. Осипова, крестьяне, веками угнетавшиеся помещиками, жгли их имения как символ вековой зависимости. В огне гибли книги [8, с. 32]. Другие библиотеки были национализированы, и книги из них поступили в государственное книгохранилище. Одни из немногих книжных коллекций дворянских усадеб составили ядро публичных областных библиотек, и это был наилучший вариант исхода их судьбы. В частности, в Вологодской областной библиотеке, являющейся старейшим и крупнейшим книгохранилищем Вологодской области, собраны уникальные книжные фонды. В конце 1918 г., когда создавалась Вологодская Советская Публичная библиотека, в залы бывшего Дворянского собрания, где

она первоначально размещалась, начали поступать книжные собрания, хранившиеся в бывших помещичьих усадьбах, – девять стародворянских библиотек, насчитывавших до 12 тысяч экземпляров. Самые крупные стародворянские книжные собрания, имеющие издания XVIII в., поступили из библиотек Брянчаниновых (с. Покровское Грязовецкого уезда), Левашовых (с. Минькино Грязовецкого уезда), Рязановых–Андреевых (с. Спасское-Куркино Вологодского уезда). Из них наибольшее количество книг принадлежало библиотеке Брянчаниновых. В 1919 г. из этой библиотеки поступило около 1000 томов, что составляло 2 / 3 изданий, находившихся в усадьбе на то время [12, с. 22–24].

Неудачно сложилась судьба библиотеки семьи поэта К. Н. Батюшкова, которой принадлежало поместье в селе Даниловское Устюженского уезда Новгородской области. Усадебная библиотека Батюшковых формировалась в течение XVIII – начала XIX в. Первым владельцем книжного собрания являлся прадед поэта Андрей Ильич Батюшков, последним был внучатый племянник Константина Батюшкова Федор Дмитриевич Батюшков. Не одно поколение Батюшковых пользовалось библиотекой и пополняло ее фонды.

После революции 1917 г. усадьба Батюшковых была национализирована. Книги из библиотеки Батюшковых были сохранены благодаря жителям соседних с Даниловским деревень Устюженского уезда. А. И. Куприн, неоднократно бывавший в Даниловском, написал об этом в 1921 г. в газете «Общее дело» в Париже статью, посвященную своему старому другу Ф. Д. Батюшкову после его смерти: «Его очень любили простые люди. Соседние с его бездоходным имением в Устюженском уезде мужики из Тристенки, Бородина, Высотина и Никифоровской, конечно, поделили между собой земли, …но все как один, решили: «усадьбу Федору Дмитриевичу оставить, старых лип не рубить, полов не красить, и, спаси Господи, не трогать книг…» [10].

В 1921 г. книги из Даниловского отправили в Устюженский отдел наробразования, в секцию охраны памятников искусств и старины [5, с. 271]. Библиотека Батюшковых долгое время хранилась в г. Устюжне, она тщательно изучалась. Для этого были привлечены знатоки французского, английского, немецкого, латинского языков. Неоценимую услугу в изучении состава библиотеки оказал учитель-краевед г. Устюжны А. А. Поздеев, которым был составлен подробный каталог на все 1106 книг с русским переводом заглавий [11, л. 5–6].

В 30-е гг. ученые Ленинграда пришли к убеждению, что в Даниловском сохранились личные книги поэта К. Н. Батюшкова, а возможно и его рукописи. В августе 1937 г., несмотря на горячие протесты устюженской интеллигенции, книги Батюшковых были переданы по требованию Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в ее фонды. С этого времени собрание, представляющее национальную культурную ценность, перестало существовать в качестве единого целого [5, с. 271]. Его расформировали по отделам, главная часть книг была отправлена в резервно-обменный фонд.

Вопрос о восстановлении библиотеки Батюшковых встал в 1987 г. перед 200-летним юбилеем К. Н. Батюшкова. Сотрудники Устюженского краеведческого музея направили в Государственную публичную библиотеку им. Ленина список книг, которые имелись в библиотеке Батюшковых в Даниловском. Из резервных фондов библиотеки в Устюжну были присланы 97 французских книг, не принадлежавших Батюшковым, но точно такие, какие были в Даниловском и которые входили в круг чтения поэта. Работники музея направили также запросы в Государственную публичную библиотеку им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Сотрудники библиотеки смогли выявить лишь отдельные экземпляры книг усадебной библиотеки в Даниловском. Последние, вместе с целым рядом дубликатов, были переданы дому-музею Батюшковых в Даниловском и музею поэта в Вологде [5, с. 271]. В настоящее время в экспозиции музея Батюшковых в Даниловском представлены книги в количестве более 200 томов, поступившие из разных библиотек страны и личных библиотек. При последнем хозяине Даниловского – Ф. Д. Батюшкове – библиотека размещалась в его кабинете. С 1987 г. в новой экспозиции музея-усадьбы Батюшковых заново восстановленная библиотека вернулась на прежнее место, воссоздав истинный образ дворянской усадьбы XVIII–XIX вв. [11, л. 7].

Немалое число других книжных коллекций постигла печальная участь. Так, например, книги библиотеки усадьбы Гальских в г. Череповце Новгородской губернии были полностью уничтожены. После революции усадьба была национализирована, как и многие другие частные владения Череповецкого уезда. С 1922 г. здание состояло на балансе Губернского отдела народного образования. В усадебном доме располагался сельскохозяйственный техникум, а потом общежитие [7, с. 10]. По словам очевидцев того времени, учащиеся техникума выбрасывали книги бывших владельцев усадьбы из окон. По рассказам старожилов села Матурино, расположенного вблизи усадьбы, книгами из библиотеки местные жители топили печки.

Библиотека семьи знаменитого художника В. В. Верещагина, родившегося в г. Череповце, была частично сохранена. Своим созданием она обязана прадеду художника – Алексею Петровичу Башмакову, который владел имением в селе Любец. Его дети – дочь Наталья и сын Петр – продолжили формирование усадебной библиотеки. Недалеко от села Любец находилась деревня Пертовка, в которой было родовое имение Верещагиных. После того как в 40-е гг. XX в. село Пертовка было затоплено Рыбинским водохранилищем, семья К. Н. Верещагина, племянника художника, передала в 1940 г. старую усадебную библиотеку Череповецкому краеведческому музею [6, с. 351]. В настоящее время библиотека насчитывает более 220 книг, 220 из которых занимают место в мемориальном музее В. В. Верещагина и в фондах Череповецкого музейного объединения.

В последние годы возникла потребность восстановить историко-культурную память, переосмыслить духовный, нравственный и интеллектуальный опыт. В настоящее время активно изучается история личных библиотек на региональном уровне, что позволяет проследить судьбы библиотек, некогда принадлежавших бывшим помещикам. Изучение усадебных библиотек служит воссозданию исторической преемственности, пониманию важности

сохранения духовных и материальных ценностей национальной культуры различных эпох.

ЛИТЕРАТУРА

1. Греч, А. Н. Венок усадьбам. – М., 2006.
2. Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI–XX вв.: Исторические очерки. – М., 2001.
3. Карамзин, Н. М. О книжной торговле и любви ко чтению в России // Карамзин, Н. М. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. – Л., 1984.
4. Мартынов, И. Ф. Частные библиотеки в России XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1975. – М., 1976.
5. Морозова, Н. П. Библиотека Батюшковых (XVIII – начала XIX века) // Череповец: Краеведческий альманах. Вып. I. – Вологда, 1996.
6. Морозова, Н. П. Библиотека дворян Башмаковых – Верещагиных (XVIII – начало XIX века) // XVIII век. Сборник 18. – СПб., 1993.
7. Народное искусство в усадьбе Гальских / авт. вступ. ст.: М. Н. Шаромазов, Н. А. Шестакова. – М., 2009.
8. Осипов, В. О. Книга в вашем доме. – М., 1967.
9. Соловьев, К. А. «Во вкусе умной старины…». Усадебный быт российского дворянства второй половины XVIII – первой половины XIX века: По воспоминаниям, письмам, дневникам. Очерки. – СПб., 1998.
10. Устюженский краеведческий музей. Фонд 3. Оп. 2. Дело № 221. Устюженская районная газета «Вперед» № 34 от 21 марта 1991 г.
11. Устюженский краеведческий музей. Фонд 9. Оп. 1. Дело № 1004.
12. Фарутина, Н. Н. Круг чтения провинциального дворянства XVIII века (на примере стародворянских библиотек, хранящихся в отделе редкой книги ВОУНБ) // Провинциальное общество XVIII века. Материалы научно-практической конференции. – Череповец, 2003.
13. Шилов, Ф. Г. Судьба некоторых книжных собраний за последние 10 лет (опыт обзора) // Альманах библиофила. – Л., 1929.

Федотова О. О
(Республика Украина, г. Киев)

ЦЕНЗУРА ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ФОРМА ОГРАНИЧЕНИЯ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНСКОГО НАРОДА В 20–30-Х ГГ. ХХ СТ.

Большевистское правительство, пришедшее к власти в результате октябрьского переворота 1917 года, практически сразу же одной из задач своей деятельности определило контроль над духовной сферой, чему во многом должно было способствовать введение цензуры произведений печати. В полной мере реализации поставленной цели способствовало создание в 1922 году Центрального управления по делам печати при Главполитпросвете Наркомпроса УССР (пресловутого Главлита), а также его органов на местах, что дало возможность упорядочить данную деятельность и придать ей централизованный характер.

Контроль печатных изданий постепенно охватил все сферы общественной жизни. Одним из направлений деятельности советской цензуры стал надзор за детской литературой, поскольку именно ей уделялась огромная роль в процессе формирования подрастающего поколения. Не случайно 17 февраля 1918 г. в газете «Правда» была напечатана статья, где непосредственно говорилось об актуальности детской книги для реализации задач социалистического строительства. Детская литература рассматривалась как «оружие воспитания», которое должно получить массовое распространение.

Именно поэтому особое значение уделялось тематике книг для детей. Подчёркивалось, что детская литература должна быть очищена от «яда, грязи и мусора». Для этого предполагалось обеспечить юное поколение «новой книгой». Соответственно развернулась активная борьба против литературы, которая не укладывалась в идеологический контекст новой власти. Так, в служебной «Инструкции по изъятию вредной литературы из читален, книжных магазинов и киосков рынка», датированной 1925 г., по отделу детской литературы запрещались издания, которые своим содержательным наполнением «инициировали и развивали животные и антисоциальные чувства (пересуд, национализм и религиозность)» [11, с. 138].

В последующие годы старания органов цензуры обеспечить соответствие произведений печати всем изменениям идеологической политики привели к тому, что в 1929 г. была поставлена под сомнение ценность классических детских сказок. Например, решением Коллегии НКО № 469 дальнейшая перспектива выпуска сказок датского писателя Г.-Х. Андерсена подлежала уточнению. Как выяснилось в результате работы ответственных редакторов, в первом периоде жизнедеятельности писателя на его творчестве «отразились классовые черты средней и мелкой буржуазии: сентиментализм, элементы мистицизма, патриотизм», что, в конечном итоге, не вписывалось в задания пролетариата. Таким образом, издавать произведения раннего периода творчества литератора разрешалось лишь после их переработки в соответствии с требованиями момента [6].

Однако в том же году детская сказка вновь попала под запрет. В частности, по факту выхода «идеологически вредной сказки» Г.-К. Андерсена, постановлением Коллегии НКО № 545 были закрыты издательства «Космос» и «Слово». Появление упомянутой детской литературы расценивалось как серьёзный прорыв на идеологическом фронте и угроза для социалистической педагогики. Директивно запрет детской сказки оформили несколько позже, в 1933 г., постановлением «О детской литературе», в котором указывались причины неприятия сказки как жанра, а именно: «перекручивание действительности, отрыв от времени и пространства, игнорирование причинной святи, сверхъестественная фантастика», что мешало реализации задач по воспитанию молодого поколения в духе материализма [8, с. 17].

К концу 1920-х гг. также относится практика опубликования в республиканском «Бюллетене НКО» проскрипционных списков нежелательных произведений печати. В частности, упомянутые перечни составлялись и по детским книгам. Так, например, в «Списке № 2 книг, подлежащих изъятию из учреждений социального воспитания, библиотек и продажи», подготовленном на основании протоколов Комиссии по делам детской литературы, фигурировали такие произведения: «Сказки и рассказы» Кипниса, «Детские с.-х. клубы» Ш. Василенко, «Весенне-летняя с.-х. работа юных пионеров», а также «Практика и методические заметки в с.-х. работе пионеров» В. Грабенко; «Участие пионеров в массовых с. х. компаниях» Ингульского, «Носорог» М. Вороного, «Ёлочка» А. Олеся; «Красная курочка», «Чудеса небылицы» и «Воробьишкино счастье» Вольской; «Хижина дяди Тома» и «Новый дневник мурзилки»

Бичер Стоу; «Чорный лебедь» Л. Остроумова. Примечательно, что в некоторых случаях напротив указанного издания подавалась информация касательно директивных материалов, на основании которых книги попали под запрет (в данном списке фигурируют постановления названной выше комиссии при Государственном научно-методическом комитете). Как видим, в перечень попали не только материалы по вопросам трудового воспитания в духе социалистических традиций, но и детская классическая литература украинских и зарубежных авторов [11].

В дальнейшем работа по составлению подобных списков запрещённых книг была значительно расширена. Так, в «Бюллетене НКО» № 33 за 1930 г. находим «Список запрещённой детской литературы, подлежащей изъятию на книжном рынке из библиотек», представленный 187 позициями разноплановых произведений. К примеру, в нём фигурируют «Мои сказки» М. Каразина, исторические романы Загоскина, «Боскийские сказки» Баскина, «Очерки и рассказы для детей» С. Зенченко, «Сказки Перро» (в переводе Е. Лилиной), «Рассказ старушки о 12-м годе» и «Михаил Фёдорович Романов и Михаил Пожарский» Толычова, «Сказки дедушки Еремея» Одоевского, «Крылатые слова» Максимова, рассказы «Мысли» Бельского, «Юность знаменитых людей» Е. Мюллера, «Перст божий» Перелыгина, «Рассказы старой бабушки» Болобчанова, «Князь Дмитрий Донской» Чулкова, «Английские сказки» Джекобса и многие другие издания. Характерно, что в приведенном перечне встречаем варианты тотального запрета произведений отдельных писателей, а именно: Ф. Зарина, П. Засодимского, Л. Кневелли, Круглова. Интересен тот факт, что преимущественное большинство помещённых книг издано в дореволюционный период. В списке также видим старания цензоров дать дополнительные сведения касательно не только места и года появления книг, но также и информацию об издательствах (в основном, частных) [10].

Следует отметить, что в контексте последующего наступления на украинскую культуру подготовка проскрипционных материалов во II половине 30-х гг. приняла характер массового явления. Только лишь в годы «Большого террора» Главлитом УССР были составлены многочисленные проскрипции, в которых также фигурировали книги для детей. Например, на том этапе появился список № 10 под названием «Литературные сборники, хрестоматии, подлежащие изъятию», куда вошли и детские произведения [12].

Конечным итогом проводимой партийной политики по достижению идеологического однообразия стало изъятие и уничтожение более половины общего массива печатных изданий республики.

Таким образом, в 20–30-х гг. XX ст. большевистской властью в Советской Украине осуществлялся строгий идеологический контроль над духовной сферой жизни общества, одним из направлений которого стала цензура печатной продукции, в частности, детской литературы. Основным требованием к детской книге было соответствие её всем изменениям идеологической амплитуды. Реализация данного курса привела к существенному ограничению духовной культуры украинского народа в виде уничтожения произведений печати, изъятия ряда запрещённых книг из открытого доступа, а также последующего их многолетнего нахождения и хранения в библиотечных спецфондах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарачковська, О. О. Українська дитяча література 70–90-х років XX ст. / О. О. Гарачковська // Вісн. Київ. Славісти. Університету. – 2005. – № 25. – С. 165–173.
2. Кіліченко, Л. М. Українська дитяча література / Л. М. Кіліченко. – К., 1988. – 265 с.
3. Костюченко, В. Українська радянська література для дітей: Літературно – критична хроніка / В. Костюченко. – К., 1984. – 157 с.
4. Очеретянко, В. І. Загратована думка: [Етапи, форми і методи обмеження інтелект. свободи в Україні] / В. І. Очеретянко / Ін-т історії України НАН України. Голов. редкол. наук.-докум. сер. кн. «Реабілітовані історією». – К. : Рід. край, 2000. – 150, [1] с.
5. Очеретянко, В. Загратовані книги. Встановлення партійно-державного контролю над виданням, розповсюдженням та використанням літератури в Україні у 20–30-ті роки / Віктор Очеретянко // З архівів ВУЧК, ГПУ, НКВД, КГБ. – 1999. – № 1 / 2. – С. 128–141.
6. Про видання казок Андерсена : Постанова № 469 Колегії НКО (з прот. ч. 30. 3–5.VIII.1929 р.) // Бюл. НКО. – 1929. – № 34 (173). – С. 5–6.
7. Про вимоги до дит. п'єси: Обіжник НКО до всіх Райінспектур Наросвіти, ОНІО, пед. та дит. видань, до всіх вид-в, від 2.XI.1930 // Бюл. НКО. – 1930. – № 37. – С. 16.
8. Про дитячу літературу: Постанова на доп. вид-ва «Молодий більшовик» від 20 трав. 1933 р. // Бюл. НКО. – 1933. – № 26–27. – С. 20–22.
9. Про керування списком дитячих п'єс: Обіжник НКО до всіх Округ. інспектур Нар. Освіти, б-к та дит. театрів від 14.VI.1930 // Бюл. НКО. – 1930. – № 25. – С. 8.
10. Список запрещённой литературы, подлежащей к изъятию на книжном рынке из библиотек // Бюл. НКО. – 1930. – № 33. – С. 10–13.
11. Список № 2 книжок, що підлягають вилученню з установ Соцвиху, бібліотек та з продажу: (За прот. комісії в справі дитлітератури) // Бюл. НКО. – 1930. – № 42. – С. 6.
12. Федотова, О. О. Політична цензура друкованих видань в УСРР – УРСР (1917–1990 рр.): монографія / О. О. Федотова. – К. : Парламентське вид-во, 2009. – 352 с.
13. Шаповал, Ю. Комуністична цензура в Україні: штрихи до портрета / Юрій Шаповал // Бахмутський шлях. – 2001. – № 1–2. – С. 84–110.
14. Щербаківський, Д. Культурні цінності в небезпеці / Дмитро Щербаківський // Наука і культура. – Вип. 24. – К., 1990. – С. 286–294.
15. Ярмыш, Ю. Детская литература Украины / Ю. Ярмыш. – М., 1982. – 209 с.

Церковский А. Л

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЛИТЕРАТУРА БЕЛАРУСИ XVII–XVIII ВВ. И НОВОАНГЛИЙСКАЯ СЛОВЕСНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Процесс глобализации все еще не имеет четко выраженной цели, и он пока далек от завершения.

Р. Бербах, У. И. Робинсон

Проблема сохранения и популяризации культурного наследия в условиях глобализации сегодня проявляется достаточно ярко. Охрана культурного и исторического наследия является одной из приоритетных задач жизни современного белорусского общества. Поиск своей

самости, определение этнокультурного архетипа белорусов представляется утопичным проектом без сохранения нематериальных культурных сокровищ – в том числе национальной белорусской литературы. Гуманистический потенциал наследия *письменной традиции* во многом способствует укреплению общенационального единства.

Эпоха глобализма бросает вызов национальной идее, ведь, по замечанию З. Баумана, «Глобализация разобщает не меньше, чем объединяет, она разобщает, объединяя, – расколы происходят по тем же самым причинам, что и усиление единообразия мира» [1, с. 9]. Экономические реалии сегодня таковы, что Республике Беларусь, видимо, не удастся избежать еще большей интеграции своего рынка в мировую экономику. Это влечет за собой как положительные, так и отрицательные последствия для культуры. В связи с этим крайне важно уметь ясно обозначить историческое лицо нации, активно использовать устоявшиеся традиции белорусского общества для продуктивной жизни народа сегодня.

Так, немаловажным является изучение и популяризация не только материального наследия нации, но и *нематериальных* ее сокровищ. Как отмечает Т. М. Мармыш, «Нематериальное наследие является идентификатором национальной белорусской культуры, включающей культуру титульного этноса нации и национальных меньшинств, проживающих на территории страны, а также для собственно белорусского культуры, присущей только белорусскому этносу» [2, с. 97].

Говоря о развитии культуры в Беларуси в XVII−XVIII вв. нужно отметить, что существенное влияние на культурные тенденции оказали религиозные процессы в обществе: Реформация и Контрреформация, церковная уния, а также обострение социально-политических, национальных и сословных противоречий, экономическая стагнация. Белорусские земли находились в конфедеративном составе в Речи Посполитой, однако польская корона стремилась сделать из этого государственного образования национальное польское государство, что, разумеется, негативным образом влияло на культуру Беларуси. Немаловажным фактором стало усиление полонизации и активность католической церкви в восточных территориях Речи Посполитой (например, в 1668 Сеймом был запрещен переход из католичества в другие конфессии). В то же время Московское княжество, желавшее создать «общерусское» государство, также предполагала включить в состав своих владений белорусские земли, что грозило для белорусского народа утратой его самобытной культуры, языка и государственности. О церковной унии Н. Г. Севостьянова пишет так: «Уния разделила западнорусскую церковь на православную и униатскую. Законным было признано только греко-католическое вероисповедание. К концу XVIII в. исконная духовность на белорусских землях едва не иссякла, если бы не возвращение в Русскую Православную Церковь, которая тоже обогатилась за счет европеизированных вероисповеданий Беларуси» [3, с. 38].

Это было время не только экономического, но и культурного кризиса. В частности, полилингвизм, который стал отличительной чертой этого периода, оказывал, скорее, негативное влияние на белорусскую культуру в целом, которая только на «низовом» уровне (крестьянство, часть шляхты и часть духовенства) сохраняло свою аутентичность. Во второй половине XVIII в. стали широко известны философские идеи европейских просветителей: Р. Декарта, Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо, Ф. Вольтера и др. Яркий след в белорусской интеллектуальной сокровищнице оставили М. Карпович, Б. Добшевич, И. Стройновский, Г. Конисский и др. Можно утверждать, что с вызовом глобализации белорусская культура столкнулась достаточно давно. Так, белорусская литература описываемого периода характеризуется *многожанровостью и полилингвизмом* текстов (начиная с пер. пол. XVI в. на белорусских землях появляется много литературы новолатинской, старославянской, польской и собственно белорусской). Ввиду искусственной изоляции белорусского языка, национальная литература все больше приобретала статус маргинальной.

В условиях языкового изоляционизма белорусская литература была не в состоянии совершенствовать стилистический и лексико-грамматический строй белорусского языка. Поэтому старая модель национальной литературы осталась преимущественно в жанрах апологетической поэзии, стихотворного рассказа, пародии и др. Появляется религиозная и «высокая» поэзия. По утверждению академика В. Гниломедова, «Литература, как известно, вырастает на национальной почве, и в этом ее тайная сила и притягательность» [4, с. 9]. То, что выросло на ниве белорусской культуры, должно быть бережно сохранено и передано потомкам.

Беларусь уже имеет многовековой опыт интегративного общения с окружающими ее национальными культурами. Например, на белорусских землях, ввиду культурных особенностей региона, сформировалось два течения барокко: западноевропейское (католическое: М. К. Сарбевский) и восточнославянское (православное: Л. Карпович, М. Смотрицкий, А. Филиппович). Также имела место униатская разновидность барокко (И. Патей, И. В. Руцкий), основная характеристика которого заключалась в синтезе западноевропейского и восточнославянского барокко. Вследствие этих процессов белорусская культура приобрела *глобальный характер*: не редуцируясь ни к одной из окружающих ее культур, но вобрав от них некоторые особенности, она сумела сохранить статус самобытной и аутентичной.

Для сегодняшней парадигмы социальных отношений свойственен медийный характер обмена информации. Медиасфера становится своеобразным Колизеем, за происходящим в котором наблюдают массы. Искусство полемического общения становится необходимым инструментом в жизни человека и народа. В связи с этим важно вспомнить традиции белорусской полемической литературы конца XVI − первой пол. XVII вв., к которой относят работы С. Зизания, А. Волана, П. Скарги, К. Острожского, Х. Филалета, И. В. Руцкого. Их трудам свойственен дискуссионный пафос, желание преобразовать общество и его культуру на основе новых реформационных идей (например, А. Волан был убежденным кальвинистом, часто вступал в полемики), что резко отличало их от работ Ф. Скорины, сочинения которого были направлены на консолидацию белорусского общества, укрепление духовного единства белорусов. В полемической литературе этого периода яркими защитниками православных идеалов были Л. Карпович,

М. Смотрицкий, А. Филиппович и др. Развивается жанр паломнической литературы.

В XVII – первой пол. XVIII вв. летописный жанр уступает место историко-мемуарной литературе (что особенно было популярно в Новой Англии. Например, работы К. Мэзера), поэзии, публицистике. Во второй половине XVII–XVIII вв. мемуаристика в Беларуси становится многоязычной. Во множестве произведений, написанных в этом жанре, авторы, описывая исторические события, уделяют большое внимание описанию собственных переживаний и впечатлений. К эпистолярному наследию можно отнести письма оршанского старосты Ф. Кмиты-Чернобыльского, в которых автор пишет о пограничном жизни, о планах Ивана IV в отношении ВКЛ, рассуждает о нравственном уровне магнатов и шляхты. Это связано с влиянием идей Ренессанса, секуляризацией общества и гуманистическими тенденциями в культуре. Все это впоследствии способствовало развитию индивидуализма, социальной значимости и творческой активности человека, при этом продолжает формирование идея культурно-цивилизационной самоидентификации белорусов.

Питаясь от идей Ренессанса, его эстетические принципы (ориентация на античность, чувство меры, чувство возвышенного и прекрасного), и эстетики барокко (для которой характерна контрастность, парадность, напряженность действия, подвижностью формы, динамика образов, символизмом, обилие риторических фигур, параллелизм, антитеза, оксюморон), белорусская культура подарила миру немало прекрасных произведений искусства. Эта же эстетическая атмосфера была и в культуре Новой Англии.

Проблема сохранения и популяризации культурного наследия актуальна не только для белорусского общества. Недостаток внимания к культурным сокровищам нации наблюдается и в США. Несмотря на колоссальную работу, которую делает американское государство по сохранению и популяризации американской колониальной культуры, многими исследователями отмечается, что сегодняшние американцы плохо знают собственную историю (что, впрочем, не является их особенностью). Сегодня всё больше говорят о возрастающей проблеме сохранения национально-культурной идентичности США (см. об этом: [5]) и о необходимости т. н. программы по возрождению христианских ценностей в американском обществе.

Касаясь вопроса зарождения американской нации, ее самобытной государственности и культуры, многие исследователи приходят к выводу, что культурно-цивилизационное пространство современных США во многом базируется на религиозно-нравственной модели пуританского видения мира. Так называемый «пуританский миф» сегодня рассматривается как наиболее вероятная историческая матрица американского общества, что подтверждают Т. Г. Голенпольский и В. П. Шестаков: «…присущий отцам-пилигримам религиозный оптимизм <…> служил той идейной основой, на которой формировалось духовное лицо Америки» [6, с. 62]. Впрочем, некоторые исследователи, признавая значимость пуритан в историческом развитии США, советуют не переоценивать влияния этой религиозной группы на будущее великой страны.

Дж. Уинтроп, видный политический деятель Новой Англии, выразил следующие мысли по вопросу формирования нового, идеального общественного устройства на основе христианских идей: «Мы должны находить радость друг в друге, делать жизнь других своей жизнью, радоваться вместе и печалиться вместе, трудиться и страдать вместе, всегда держа перед глазами наше доверие друг к другу и нашу коммуну в труде, членов нашей коммуны как частей одного целого» [7, p. 102]. В сущности своей эти мысли ориентированы на деятельностно-гуманистический принцип миропознания, отражающий ту модель идеального типа общества, которую видели перед собой пуритане.

Пуританско-философское (Баранова) мировоззрение, базирующееся на учении Кальвина, стало движущей силой для переселенцев в осмыслении окружающей их действительности. Формирование самосознания отцов-основателей, идентификация самих себя как *род избранных (elected)* было ярко отражено в сочинениях пуритан Новой Англии. Преодоление трудностей, с которыми они сталкивались при строительстве нового общества, определяло характер и специфику их жизни, что, в свою очередь, выкристаллизовывало будущую идею американской государственности. Впоследствии эти идеи, по нашему мнению, войдут в фундамент национального менталитета американцев, трансформируясь в глобальный активизм и экспансию культурный ценностей, что, в частности, подтверждает мнение З. Баумана: «Неотъемлемой частью процессов глобализации является нарастающая пространственная сегрегация, отделение и отчуждение» [1, с. 10], которые, при всём глобальном характере американской культуры, присущи как самой Америке, так и странам, импортирующим её ценности.

Нам представляется справедливым утверждение, что зачатки художественной традиции Соединенных Штатов Америки нужно искать во множественных произведениях ранней американской словесности колониального периода. Национальная идея Новой Англии развивалась в русле консервативных теоцентрических убеждений, привезенных пуританами из Англии. Но с течением времени адептам пуританизма пришлось вступать в полемические беседы с прогрессивной философией Европы. История сохранила имена многих мыслителей XVII−XVIII вв. Новой Англии, среди которых можно отметить Уильяма Брэдфорда и Коттона Мэзера. Спустя три столетия экспорт американских идей приобрел всемирный масштаб, но «системе глобального неолиберализма нечего предложить большинству людей. «Разноскоростная» экономика и политическая беспомощность, порождаемые этой системой, могут приводить лишь только к социальным, культурным и нравственным разрушениям» [8, с. 300].

Таким образом, анализ литературного наследия Беларуси XVI–XVIII вв. и письменной традиции пуритан Новой Англии в контексте проблемы сохранения и популяризации культурного наследия в условиях глобализации представляется важным фактором на пути к укреплению белорусской государственности и самобытности. Как белорусская культура XVI–XVIII вв., так и новоанглийская развивались в русле теоцентрической парадигмы социального знания. Для философской мысли Беларуси были характерны интегративные и дезинтегративные конфессиональные процессы, сохранение

своей самобытности и поиск новых путей для развития общества. Для ранней американской философской мысли, также насыщенной религиозными модусами, был характерен поиск самости зарождающейся нации, определение тех критериев, которые описывали бы автономию гражданских и религиозных общин.

Также важно отметить, что в условиях глобализации Беларуси важно, для сохранения своей культурной автономии, развиваться в формате интеграции всей восточнославянской цивилизации, народы которой исторически объединены экономическим, демографическим, политическим, геоклиматическим и экосоциальным факторами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бауман, З. Глобализация. Последствия для человека и общества / пер. с англ. – М. : Издательство «Весь Мир», 2004. – 188 с.
2. Мармыш, Т. М. Универсальное и национальное в культуре : сборник научных статей / Белорусский государственный университет, Гуманитарный факультет. – Минск, 2012. – С. 92–99.
3. Севостьянова, Н. Г. Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта. Сер. 3, Гісторыя. Філасофія. Псіхалогія. Паліталогія. Сацыялогія. Эканоміка. Права. – 2008. – № 1. – С. 35–40.
4. Гниломёдов, В. На рубеже времен: (русскоязычная поэзия Беларуси) / Владимир Гниломёдов. – Минск : Галіяфы, 2013. – 173 с.
5. Миронов, Е. Европа начала реконкисту / Е. Миронов // Идея Икс. – 2009. – № 9.
6. Голенпольский, Т. Г., Шестаков, В. П. «Американская мечта» и американская действительность / Т. Г. Голенпольский. – М. : Искусство, 1981. – 208 с.
7. Bremer, F. John Winthrop : America's Forgotten Founder. Oxford: Oxford University Press, 2003. – 299 p.
8. Глобализация сопротивления : Борьба в мире / отв. ред. С. Амин и Ф. Утар; пер. с англ. М., 2004. – С. 299–301.

Черниговец Е. Н

(Республика Украина, г. Киев)

ЗРЕЛИЩНО-ИГРОВЫЕ ФОРМЫ КУЛЬТУРЫ ВОЛЫНИ. ТРАДИЦИИ И ПУТИ СОХРАНЕНИЯ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Проблема функционирования и популяризации зрелищно-игровых форм традиционной культуры на территории исторической Волыни на современном этапе является особо актуальной. Это связано с процессами глобализации, в результате которых изменяется традиционный быт (как ведущий фактор сохранения фольклорных, праздничных, обрядовых и художественных традиций), теряется этнографическое разнообразие регионов, формируется унифицированная культурная среда.

Актуальность поднятой проблемы подтверждают научные исследования отечественных ученых в области философии, культурологи, социологии, искусствоведении, этнографии и фольклористике (С. Безклубенко, Н. Сподарева, А. Цинкаловский, С. Грица, Р. Кирчив, В. Давидюк, В. Скуративский, С. Шевчук) и актуализируют изучение зрелищно-игровых форм традиционной культуры в этнорегиональном аспекте.

Историческая Волынь – самобытный регион, охватывающий территорию Волыни и Западного Полесья. Особенности этой культуры сформировались исторически и ведущую роль при этом сыграли общественно-экономические (сельское хозяйство и мелкотоварное производство) и природные факторы (леса, болота, озера, реки, луга). Они повлияли на формирование типов поселений (села и небольшие городки), мировоззрение, духовность, психологию, эстетические вкусы населения и культурно-бытовую сферу (обычаи, традиции, праздники, обряды, фольклор, досуга). Известный волынский историк и краевед О. Цинкаловский характеризовал Волынь и Волынское Полесье как «край земледелия, животноводства, садоводства, пчеловодства, обычаев, традиций, устного народного творчества, архаических пережитков …» [6, с. 7].

Традиционная культура Исторической Волыни – это культура сельского населения, которую составляют материальные, соционормативные и духовные факторы. Выдающийся украинский фольклорист С. Грица называет ее «средой различных форм деятельности в синкретическом единстве труда, досуга, слова, музыки, ритуала, обращенной ко всем этапам жизни человека» [2, с. 160]. Известный отечественный культуролог С. Безклубенко подчеркивает роль традиции в культуре, называя ее духовным и культурным достоянием народа, что определяет образ его жизни [1, с. 221].

К зрелищно-игровым формам традиционной культуры исторической Волыни второй половины XIX – начала XX века мы относим художественно-массовые, обрядовые и развлекательно-игровые действа синкретического характера, что функционируют в пределах праздничных, трудовых, молодежных, детских, семейно-бытовых традиций [7].

Характерными чертами зрелищно-игровых форм традиционной культуры являются: игровое действие, художественная основа, карнавальность, привязанность к праздничному календарю, быту и хозяйственной деятельности населения [3]. Игровое действие происходит на основе различных видов игр (подвижных, обрядовых, творческих, коммуникативных, развлекательных), а художественную канву действа обеспечивают жанры народного искусства (музыка, песни, танцы, драма, устное народное творчество). Карнавальность характерна для новогодних, рождественских, волочебных и троицких обрядов, купальских гуляний, молодежных масочных вечеринок, детских забав.

Проанализируем функционирование зрелищно-игровых форм традиционной культуры региона на основе исторических параллелей. На рубеже XIX–XX вв. их систему составляли:

1) художественно-массовые: праздничные народные действа (гуляния) (свадебные, рождественские, новогодние, пасхальные, троицкие, купальские, покровские), праздничные вечеринки;

2) обрядово-игровые: вождения Козы, Коня, Маланки, Плуг, вертеп, волочебные, молодежная «улица», «Куст», купальские, спасовские и т. д.;

3) развлекательно-игровые: детские и молодежные игры, развлечения (в исследуемом регионе они имели локальные названия: а) в сельской среде: «улица» (весенне-летние развлечения молодежи), «вечорки» (собрание молодежи осенне-зимнего периода), забавы (детей

до 10-летнего возраста), гости, посиделки (для семейных людей разного возраста) [8]; б) в быту городской молодежи были «шишки» и «забавы»; ярмарочные развлечения («комедии», «потешные игрища»).

Анализируя бытование зрелищно-игровых форм традиционной культуры исследуемого региона на начало 90-х гг. XX в., отмечаем, что на него имели влияние общественные, экономические, культурные и идеологические факторы прошлого века (мировые войны, пребывания региона под властью Польши, политизация общественной жизни, развитие сельского хозяйства в советский период, телевидение).

Современные исследователи истории, культуры, этнографии и фольклористики края отмечают, что в конце XX – начале XXI в. сфере традиционной культуры заметны следующие тенденции:

- в праздничных циклах (новогоднем, рождественском, пасхальном, троицком, купальском) не бытуют молодежные действа «Плуг», «Горбатая баба», волочебные обходы дворов на Пасху, во многих из них потерян сакральный смысл и они превратились в детские и молодежные развлечения;
- игровые действа в традиционной трудовой обрядности не бытуют фактически с 50-х годов прошлого века (первая вспашка земли, первый выгон скота на пастбище, толока), за исключением жатвы;
- исчезли некоторые игровые забавы традиционной свадьбы (ряженые);
- в детской среде из года в год уменьшается игровой репертуар (знание народных игр края и их использование в развлечениях);
- в молодежной среде остались в прошлом традиционные формы общения и досуга: вечерницы и «улица».

Названные тенденции выдвинули проблему изучения, возрождения, сохранения и развития традиционной культуры Волыни (в том числе – ее зрелищно-игровых форм). Со средины 90-х гг. XX в. и по сегодняшний день проводится значительная работа учеными, работниками учреждений культуры и образования, руководителями художественных коллективов при поддержке органов государственной власти. Совместно были определены пути решения исследуемой проблемы.

Первостепенно началось работа по изучению традиционной культуры и искусства на территории исторической Волыни и Западного Полесья. Ведущей формой научно-исследовательской работы стали фольклорно-этнографические экспедиции сотрудниками краеведческих музеев (Волынского, Житомирского, Ровенского), Волынским научным центром, лабораторией Полесьеведения Ровенского государственного гуманитарного университета, Центром традиционной культуры «Веснянка» Ровенского дворца детей и молодежи. Результаты исследований печатаются в научных сборниках «Этнокультура Волынского Полесья и Чернобыльская трагедия» (РГГУ), «Етнокультурна спадщина Полесья» (РГДДМ),

Эффективным путем решения исследуемой проблемы стали фестивали традиционной культуры и народного творчества: Международные фестивали: «Коляда» (г. Ровно), «Древлянские истоки» (г. Ровно), «Рождественская мистерия» (г. Луцк), «Полесское лето с фольклором» (г. Луцк), фестиваль детского фольклора «Катилася торба» (гг. Кузнецовск – Дубно), фестиваль традиционной культуры Волыни «Волынское вече» (г. Радивилов Ровенской обл.), «Благая весть Пересопницы» (с. Пересопниця Ровенского р-на), региональный этнофестиваль «Янтарный путь» (пгт. Владимирец Ровенской обл.), «Журавлики Полесья» (пгт. Заречное Ровенской обл.). Фестиваль дает возможность «переносить» традиционные обряды и фольклорное наследие разных жанров в другие регионы и представлять широкой аудитории.

Интерес к традиционной культуре расширил рамки народных и христианских праздников (рождественских, проводов зимы, пасхальных, троицких, купальских, покровских, андреевских), программу гуляний которых дополнили обрядово-игровые и развлекательные элементы. Кроме этого, в социально-культурной практике появились праздники народного творчества («Музейные гостины», «Творческое жниво» (г. Ровно), областной праздник народной песни «Песни над Горынью» (Ровенская обл.), «Искусство одного села» (Ровенская обл.), «И дом творчеством богат» (Волынская обл.), праздники урожая, которые стали очень популярны среди населения. Праздники способствуют его привлечению к социально-культурному творчеству и популяризации традиционной культуры в современных условиях.

Важной формой сохранения и развития традиционного фольклорного наследия края стали фольклорно-этнографические коллективы, которые собирают и исполняют аутентические произведения музыкального, песенного, танцевального, драматического, игрового жанров. Наиболее известные: «Горина» (кафедра музыкального фольклора Ровенского государственного гуманитарного университета), «Веснянка» (Ровенский городской Дворец детей и молодежи), «Журавлина» (ОБШ № 23 г. Ровно), «Колодец» (Кричильский СДК Сарненского р-на Ровенской обл.), «Истоки» (Киверцовский РДК Волынской обл. и др.).

Одним из путей сохранения традиционного наследия Исторической Волыни (Волынской, Житомирской и Ровенской обл.) в современных условиях есть его внедрение в социально-культурную и воспитательную практику учреждений культуры, образования и внешкольной работы (праздники, тематические вечера, краеведческие журналы, посиделки, концерты, вечерницы, забавы, воспитательные уроки), приуроченные к традиционной культуре, искусству, символам, истории региона («Хлеб наш насущный», «Песня о рушнике», «Калина красная», «А лен цветет…», «Аист – символ Полесья», «Янтарное диво», «Серпанковое полотно», «Край озерный» и т. д.). Названные мероприятия выступают важной формой приобщения подрастающего поколения к духовным, культурным и художественным традициям края.

Подводя итоги, отмечаем, что в регионе проведена большая работа по реализации исследуемой проблемы, но вместе с тем, необходимы дальнейшие поиски путей исследования и внедрения в современное культурное пространство края зрелищно-игровых форм традиционной культуры. Эффективной представляется разработка проектов возрождения локальных комплексов игровой культуры (сел, районов) и многофункциональных зрелищно-игровых программ по модели культурно-этнографических реконструкций, которые могут использоваться в сфере досуга, стать туристическими объектами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безклубенко, С. Д. Теоретико-методологічні засади етнокультурології / С. Д. Безклубенко // Методологічні проблеми культурної антропології та етнокультурології : зб. наук. праць / Б. А. Головко, А. О. Ручка, Г. П. Чміль. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2011. – С. 191–231.

2. Грица, С. Й. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним районуванням України / С. Й. Грица // Українська художня культура : навчальний посібник [за ред. І. Ф. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – 416 с.

3. Іванова, Н. О. Театрально-видовищна культура і фольклор / Н. О. Іванова // Мистецтво і етнос: Зб. наук. праць ІМФЕ ім. М. Рильського. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 141–173.

4. Общественный семейный быт и духовная культура населения Полесья [отв. ред. В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив]. – Минск : Наука и техника, 1987. – 375 с.

5. Сподарева, Н. И. Традиционная культура : виды, пути развития / Н. И. Сподарева. – К. : Магистр, 1997. – 144 с.

6. Цинкаловський, О. М. Стара Волинь і Волинське Полісся / О. М. Цинкаловський. – Вінніпег, 1984. – Т. І. – 599 с.

7. Черніговець, О. М. Традиційна культура як основа функціонування видовищно-ігрових форм народної творчості / О. М. Черніговець // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. НАКККМ. – Вип. 24. – К. : Міленіум, 2013. – С. 248–258.

8. Чубинский, П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русскій край / П. П. Чубинский. – СПб., 1872. – Т. 3. – 486 с.

Чуйков Д. А

(Республика Беларусь, г. Минск)

К ВОПРОСУ О СОХРАНЕНИИ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ПОТЕНЦИАЛА ОБЩЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ОБЕСПЕЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ БЕЗОПАСНОСТИ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Современный период в истории и образовании – время смены ценностных ориентиров. В 90-е гг. прошлого столетия в Республике Беларусь произошли как важные позитивные перемены, так и негативные явления, неизбежные в период крупных социально-политических изменений. Эти явления оказали негативное влияние на общественную нравственность, гражданское самосознание, на отношение людей к обществу, государству, закону и труду, на отношение человека к человеку в целом.

В современном обществе стал ощущаться недостаток сознательно принимаемых большинством граждан принципов и правил жизни, согласия в вопросах корректного и конструктивного социального поведения, а также дало о себе знать отсутствие созидательных ориентиров смысла жизни. Несмотря на общепринятые действующие общественные ценности и приоритеты, у граждан нет сложенной ясно выраженной системы ценностных ориентиров. Актуальным становится вопрос о формировании такой категории как духовно-нравственные ценности личности, общества, государства. Здесь и зарождается вопрос о духовно-нравственной безопасности государства.

Духовно-нравственная безопасность – это специфическая составная часть национальной безопасности, «включенная» во все ее виды. Она представляет собой состояние личности, общества и власти, обеспечивающее их нормальное взаимоувязанное существование и функционирование, а также созидательное культурно-цивилизационное развитие сложившегося или складывающегося национального образа жизни. С другой стороны, – это процесс сохранения и позитивного видоизменения идеалов, ценностей, норм и традиций, господствующих в обществе, разделяемых массами людей и властными структурами в целях социального воспроизводства, гарантирующего устойчивость, преемственность и динамику общественного развития [1, с. 46].

В период смены ценностных ориентиров нарушается духовное единство общества, размываются жизненные ориентиры молодежи, происходит девальвация ценностей старшего поколения, а также деформация традиционных для страны моральных норм и нравственных установок.

Обеспечение духовно-нравственной безопасности – одна из актуальных проблем современного развития белорусского общества, поскольку именно в духовной сфере находят отражение чувства и настроения людей, их представления и понятия, как о повседневной обыденной жизни, так и о глубинных основах бытия. Здесь осознаются интересы различных классов, социальных групп и национальных общностей, формируется их психология, общественное сознание, идейные убеждения.

Президент Республики Беларусь в своем послании белорусскому народу в 2013 году отметил, что независимость – это в том числе право отстаивать собственные нравственные ценности. И это справедливо верно. Но возникает ряд вопросов о формировании и наличии существующих нравственных ценностях в обществе, путей их формирования, развития и пропагандирования.

Общество нуждается в идеалах и моральных ценностях, в подъеме планки духовности и культуры. Кризис идеалов в условиях происходящей общественно-политической и социально-экономической трансформации нашего общества породили и кризис идеологии. Ни одно государство в мире не существует без государственной идеологии. Она, как правило, основывается на национальной идее, выраженной четко сформулированных емких понятиях, адекватно воспринимаемых государством, обществом и каждым отдельным гражданином. Эта идея, способная объединить все силы и духовные ресурсы общества ради созидания, формировать национальную гордость и на ее основе воспитывать патриотов своего Отечества. Однако недопустимо ее использование в узкополитических целях, спекуляция на ней. Встав на путь возрождения и развития национального самосознания, важно не перейти черту, которая отделяет национальное, патриотическое от националистического, шовинистического. В то же время существующая в белорусском обществе дифференциация и поляризация общественного сознания приводит к тому, что определенная часть политиков и политизированных общественных структур стремятся монополизировать право на определение и выражение национальной идеи.

Н. В. Нехайчик в свою очередь подчеркивает, что государство и общество должны совместными усилиями создавать реальные усилия для свободной творческой деятельности, обеспечения сочетания духовной культуры населения с высоким уровнем политического, правового, экономического и экологического сознания, формирования целостного комплекса культурного и худо-

жественно-эстетического образования и воспитания [3, с.355].

В перспективе исследовать духовную и нравственную безопасность Республики Беларусь на современном этапе развития общества является весьма актуальной.

Основной задачей совершенствования системы формирования духовно-нравственного уровня населения и воспитания на этой основе патриотизма общества является создание условий для достижения его такого состояния, которое характеризуется способностью подавляющей части граждан к духовному прогрессу, восприятию лучших достижений мировой культуры на основе национальной самобытности и сохранения, упрочения духовной общности народа [2]. «Упадок нравов – это погибель государства, как политического целого», – свидетельствовал в свое время Наполеон.

С точки зрения формирования в обществе высокой нравственности необходимо поднять роль и значение системы народного образования и воспитания. К сожалению, как свидетельствуют данные различных социологических опросов, белорусские юноши и девушки стали меньше читать, реже посещать театры и музеи и т. д. Учебные заведения, особенно вузы, в т. ч. коммерческие, должны готовить не только выскопрофессиональные и квалифицированные кадры, но и формировать духовно-нравственный облик молодых граждан.

Формирование высоких нравственных общественных идеалов невозможно без создания соответствующей системы, обеспечивающей нравственную безупречность в высших эшелонах государственной власти и управления, госслужащих. При заключении контрактов с ними необходимо, наряду с профессиональными, серьезнейшее внимание уделять их нравственным качествам, патриотической позиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Духовная безопасность России: научно-методическое пособие / А. И. Хвыля-Олинтер. – М., 2005. – 109 с.

2. Гражданское общество и проблемы безопасности в России. (Материалы круглого стола). // Вопросы философии. – 1995. – № 2.

3. Нехайчик, Н. В. Состояние национальной безопасности республики беларусь в гуманитарной сфере и тенденции ее развития // Мясникович М. В., Пузиков В. В. и др. Основные направления обеспечения национальной безопасности Республики Беларусь. Современное состояние и перспективы: монография. – Минск : Экономика и право, 2003. – 451 с.

ПАДСЕКЦЫЯ МУЗЕЯЗНАЎСТВА

Байтасава А. Р, Пісарэнка В. Р
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПРЫНЦЫП КАМПЛЕКТАВАННЯ ЭТНАГРАФІЧНАЙ КАЛЕКЦЫІ ДЛЯ СТВАРЭННЯ ІНТЭР'ЕРА СПАСА-ПРААБРАЖЭНСКАЙ ЦАРКВЫ З В. БАРАНЬ АРШАНСКАГА Р-НА

На фоне тых працэсаў і перамен, што адбываюцца ў эканамічным і духоўным жыцці нашага грамадства, рэзка павышаецца цікавасць людзей да гісторыі нацыянальнай культуры і самасвядомасці народа, у тым ліку да гісторыі развіцця, фарміравання і станаўлення яго канфесіянальнай структуры.

У Беларускім дзяржаўным музеі народнай архітэктуры і побыту захоўваюцца не толькі сялянскія сядзібы, але і культавыя пабудовы пачатку XVIII – канца XIX стагоддзя. Адным з такіх помнікаў з'яўляецца і царква з в. Барань Аршанскага раёна Віцебскай вобласці.

Спаса-Праабражэнскі храм у Барані быў пабудаваны ў 1704 г.

Царква вылучалася высокім кубападобным аб'ёмам (у аснове квадратны ў плане высокі зруб), які быў накрыты 4-схільным шатровым дахам і завяршаўся 8-гранным барабанам з невялікай цыбулепадобнай галоўкай. З усходняга боку да цэнтральнага зруба далучалася больш нізкая гранёная апсіда пад вальмавым дахам. З захаду, поўначы і поўдня зруб абкружала абходная галерэя-гульбішча пад аднасхільным дахам (яна ўтварае ніжні ярус будынка, пашыраючы яго аб'ём). 2-ярусная аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя як бы імкнулася ўверх. Яе вертыкальны рух узмацняла вертыкальная шалёўка фасадаў, прарэзаная аконнымі праёмамі двух відаў – прамавугольнымі ў простых ліштвах і трайнымі арачнымі на верхнім ярусе бакавых фасадаў. Галоўны ўваход у царкву вылучаўся 4-слупавым ганкам пад двухсхільнай навіссю. Малітоўная зала перакрывалася самкнутым скляпеннем і злучалася з апсідай і абходнай галерэяй шырокімі прасветамі. Унутры будынка, у ніжняй частцы цэнтральнага зруба, былі зроблены вялікія праёмы. Такім чынам, майстры Спаса-Праабражэнскай царквы знайшлі рашэнне праблемы вышыні будынка і яго унутранай прасторы [2, с. 61].

Вырашэнне ўнутранай прасторы Спаса-Праабражэнскай царквы адрозніваецца выразнай цэнтрычнасцю. Квадрат у аснове плана кафалікона (кафалікон – асноўнае памяшканне храма) надае інтэр'еру ізаморфную статычнасць. Цэнтрычнасць інтэр'ера падкрэсліваецца ліхтарыкам з шлемападобнай глаўкай і панікадзілам, якое падвешвалася пад ліхтарыкам, размяшчэннем трох уваходаў – з захада, поўдня, усходу, што стварае агульную кропку перасячэння напрамкаў руху. Цэнтральны неф асвятляецца праз вокны, размешчаныя на вышыні другога яруса. У інтэр'еры дамінуе цэнтральны аб'ём, завершаны самкнутым скляпеннем [6, с. 291]. З ім злучаюцца шырокімі праёмамі алтарнае памяшканне і галерэя. У помніку адлюстраваліся кампазіцыйныя прыёмы, характэрныя для ярусных беларускіх культавых пабудоў XVII–XVIII стст. [9, с. 102].

Абагульняючы асаблівасці аб'ёмна-прасторавага рашэння Спаса-Праабражэнскай царквы, можна зрабіць выснову, што фарміраванне яе планіроўкі і архітэктурна-канструкцыйныя рашэнні нясуць на сабе стылістычныя рысы драўлянай архітэктуры цэркваў XVII–XVIII стагоддзяў.

Але перад складаннем тэматыка-экспазіцыйнага плана для дадзенага помніка трэба абавязкова ўлічыць тыя звесткі, якія дайшлі да нас з архіўных дакументаў і ўспамінаў жыхароў в. Барань, якія былі зробленыя ў 1980-х гадах пад час абследвання помніка на месцы. Успаміны ж запісаныя ўжо ў XXI стагоддзі ад людзей, якія на дадзены час маюць узрост да 70–80 год, такога даверу ўжо не маюць. Таму што царква, якую памятаюць яны была ўжо з іншым інтэр'ерам, пасляваенным. Адсюль паўстае пытанне пошуку рэчаў і ікон, якія былі б датаваны першай паловай XVIII–XIX стагоддзяў. Асобна стаіць вырашэнне з аднаўленнем іканастасу першай трэці XVIII стагоддзя.

Аб'ёмна-планіровачнае рашэнне Спаса-Праабражэнскай царквы арганізоўвае ўнутраную прастору і вызначае яе функцыі. Таму прапануецца структура экспазіцыі, якая абумоўлена функцыяй і аб'ёмна-планіровачнай структурай помніка: алтар, неф (асноўная частка), прытвор, абходныя бакавыя галерэі («бакоўкі»), хоры, рызніца.

Кожная складаючая нясе на сабе пэўную функцыю, якая і абумоўлівае размяшчэнне прадметаў культавага начыння.

У левай частцы храма (у вусных крыніцах захавалася назва «Духаўскі прастол») знаходзілася распяцце, стаяў паніхідны стол. Распяцце (укрыжаванне) па звестках мясцовых жыхароў «было маляванае», вялікіх памераў (прыкладна 1,5 м. вышыні) [4, с. 138] На крыжапаклонным тыдні яго выносілі на сярэдзіну царквы. Паніхідны стол (канунік) уяўляў з сябе невялікіх памераў нізкі столік, дзе была ўладкавана падстаўка для свечак. Перад канунікам служацца паніхіды, заўпакойныя Богаслужэнні [7, с. 617]. Правядзенне ў гэтай частцы храма службаў па памерлым і ў ранейшы перыяд, пацвярджаецца наяўнасцю надпісаў у храме, дзе ўзгадваюцца спачылыя.

Богаслужэнні ў асноўным адпраўляліся ў алтары (Спаскі прастол). Асобна стаяў галоўны прастол, за якім адбывалася богаслужэнне. Тут было царкоўнае начынне. За прастолам стаяў 7-лампаднік. У архіўных звестках на 1916 г. сказана пра царкву, а таксама пра наяўнасць служэбных рэчаў: «утварь достаточна по штату, при ней положены: священник и псаломщик» [4, арк. 2–2 аб.]. Такім чынам, у храме павінны былі прысутнічаць усе прадметы царкоўнага значэння, без якіх не можа адбывацца служба. Па ўспаміну Цімашкова Марка

Харытонавіча (1904 г. н.) было Евангелле, крыж, чаша, харугва, плашчаніца і інш. На горным месцы ў алтары была лямпа [4, с. 65]. У алтарнай частцы асобна захоўваўся вынасны крыж (у вышыню каля 1 м.) [4, с. 26].

На алтары, за алтарнай перагародкай (іканастасам) каля паўночнай сцяны звычайна стаіць асобны стол, які завецца ахвярнікам. На ім гатуецца хлеб і віно для прычасця. Для іх урачыстага прыгатавання пад час выканання абраду праскаміды на ахвярніку знаходзіцца: пацір – святая чаша, у якую наліваецца віно з вадою (сімвал крыві Хрыста); дыскас – для прычастнага хлеба (сімвал цела Хрыста); звяздзіца і пакроў (звяздзіца – сімвал зоркі віфлеемскай); капіё – вострая палачка для вымання часткі з прасфор (сімвал кап'я, якім рабілі стыгмат Хрысту на крыжу); лжыца – лыжачка для прычасця веруючых; губка для выцірання сасудаў. Прыгатаваны хлеб для прычасця накрываюць пакровам. Невялікія пакровы называюцца пакраўцамі, а самы вялікі – воздухам.

На Беларусі іканастасы вядомы з XV ст. Захаваліся іканастасы сярэдзіны XVII ст. (Магілёў), пачатку XVIII ст. (Жыровічы) і фотаздымкі іканастаса XVII ст. (Супрасль), для якіх характэрна разное аздабленне ў стылі барока. Беларускі іканастас вызначаўся пэўнымі асаблівасцямі: колькасць радоў тры альбо чатыры, «дыісусны» чын ператвораны ў «апостальскі», які разам з абразамі змешчаны па вертыкалі над царскімі варотамі, утвараў крыжовы кампазіцыйны стрыжань і нёс асноўную сэнсавую і дэкаратыўную нагрузку; «праайцоўскі» чын адсутнічаў або змешаны з «прароцкім». У праваслаўных цэрквах як самабытная з'ява іканастас існаваў да 1840 гадоў, пазней яго стваралі па зацверджаных тыпавых праектах і пакідалі ў аздабленні толькі асобныя самабытныя элементы [8, с. 126].

Разглядаючы магчымыя звесткі аналагаў іканастасаў трэба адзначыць, што архіўных дадзеных пра іканастас Спаса-Праабражэнскай царквы ў в. Барань амаль не засталося. Цікавым з'яўляецца толькі звесткі пра кошт самой царквы ў пачатку XX ст. звязана са страхоўкай будынка. Каштавала яна 9 тыс. руб. [5]. У перакладзе на сучасную метрычную сістэму даўжыня складае 8,5 м і вышыня 7,45 м.

Асаблівасцю іканастасу была арка, аздоблена распісным налічнікам, на якім захаваўся перамаляваны ўзор. Пра багатае разьбяное убранства храма сведчылі калоны падтрымліваючыя хоры, а таксама крыжавіна перакрываючая шацёр упрыгожаная разьбой з зааморфным характарам [5].

У правым прыдзеле (магчыма раней і ў левым) таксама павінен быў знаходзіцца іканастас, які падзяляў малітвенную прастору. Ад правага іканастасу засталіся ўрубкі, па абмерах якіх (абмеры зроблены ў 2011 г.) можна ўстанавіць яго памеры, вышыню. Так даўжыня іканастаса складала 3 метры. Вышыня выемак іканастасу правага прыдзела складала 188 см. (амаль да самага верха столі). Таўшчыня выемак, а значыць і іканастасу – 17 см.

Для ўпрыгожання іканастаса ў храме верагодней за ўсё была аб'ёмна-ажурная разьба па дрэве, якая атрымала назву «беларускай рэзі» (або «флемскай»). Такая разьба набыла распаўсюджанне ў XVII ст. менавіта ў рэгіёне Падняпроўя і затым распаўсюдзілася ў Маскоўскую дзяржаву.

Спаса-Праабражэнская царква в. Барань змяшчала і сваё адметнае разьбяное ўпрыгожанне. Пра гэта сведчаць выявы разьбы ўваходных дзвярэй.

З левага і правага боку ад царскай брамы стаялі падсвечнікі.

У царкве было два кліраса, поўнасцю выраблених з дрэва (уваход у кліросы збоку). Памеры клірасаў у даўжыню каля 2 м (на 6–8 чалавек). На перыяд XX ст. пеўчыя звычайна знаходзіліся толькі ў правым клірасе, а ў левым спавядаліся людзі. Раней трэба меркаваць, абодва клірасы былі занятыя пеўчымі. Само размяшчэнне двух клірасаў указвае на тое, што ў царкве адбывалася старажытнае антыфоннае песнапенне (антыфон – у перакл. з грэч. «гучыць у адказ»), калі падчас службы спявалі царкоўныя гімны або псалмы па чарзе, змяняючы адзін аднога. Улічваючы тое, што клірасы прызначаліся для спеваў, то там павінны былі размяшчацца скрыні або палічкі для кніг. Так, напрыклад, у апісанні маёмасці Тупічэўскага манастыра ў царкве св. Духа, якая таксама мела два кліраса пазначалася: «На правом клиросе ящик для положения книг с подвижным верхом деревянный. На левом клиросе другой ящик таковой же» [1, воп. 1, спр. 5, л. 20].

Да закрыцця царквы ў 1930-х гг. у левым клірасе стаяў «гроб Гасподзень». Пасля адкрыцця ўвесну 1941 г. храма яго перанеслі ў алтар за прастол (у пазнейшы перыяд каля правага клірасу стаяў крыж. Каля крыжа распавівалі дзяцей перад хрышчэннем. Распяцце было драўлянае, каля 1,5 м. у вышыню).

Перад клірасамі размяшчаліся два вялікіх абразы. Побач з клірасамі размяшчаліся харугвы. Харугвы ў Спаса-Праабражэнскай царкве в. Барань былі металічнымі. Па захаваўшыхся ўспамінах на XXст. былі наступныя харугві: «Серафім Сароўскі, Сергій…., Сам Спасіцель і Маці Боская з младзенцам» [4, с. 85].

Па цэнтры храма бліжэй да алтара размяшчаліся два аналоі. Адзін павінен быў змяшчаць прастольны абраз (свята Праабражэння), другі – абраз свята. У асобныя дні ў цэнтры храма мог змяшчацца адзін аналой, дзе пакладаўся абраз таго свята, якое адзначалася. Напрыклад, на Вялікдзень, змяшчаўся абраз Уваскрасення Хрыстовага. Такім чынам, у Спаса-Праабражэнскай царкве ў Барані было як мінімум два аналоі ў цэнтры, а таксама некалькі аналояў у клірасах. У клірасе аналой выкарыстоўваўся для нот, кніг, царкоўных песнапенняў. Стаяў аналой па апісанню «прыперты да алтара».

У цэнтры храма з купала на жалезным цапу спускалася панікадзіла якое асвятляла ўнутраную прастору. Ланцуг ад панікадзіла быў замацаваны ў алтары, пры неабходнасці яго можна было апускаць.

Прыгожа павінны былі выглядаць хоры, на якіх спявалі пеўчыя. Па ўспамінах жыхароў Барані «і на хорах людзі збіраліся. Асабліва на хорах спявалі, калі бралі шлюб» [4]. Яшчэ адно паведамленне: «Звычайна спявалі пеўчыя на клірасе. У вялікія святы спявалі на хорах, там спявалі толькі стоячы» [4, с. 61]. Такім чынам, спевы на хорах адбываліся на самыя значныя святы, якія адзначаліся ў храме.

Хоры падтрымліваліся круглымі стаўбамі, якія пашыраліся і мелі акантоўку ўверсе набываючы выгляд квадрата. Самі хоры агароджваліся круглымі слупкамі.

Унутры царква з трох бакоў была акружана невысокімі абходнымі галерэямі. Гэтыя абходныя галерэі называліся «бакоўкамі». У левай бакоўцы знаходзілася шыльда (вісела на сцяне) пра пабудову гэтай царквы князем Радзівілам. Вось як падаюцца апісанні пра знаходжанне і змест гэтай дошкі: «Будаваў князь Радзівілаў. Знайшлі дошчачку, як зачынялі царкву. І на ёй было гэта напісана. А як палічылі, дык было ёй (*царкве*) больш, чым 300 гадоў» (М. Х. Цімашкоў) [4, с. 123]. Марк Харытонавіч Цімашкоў – стараста Спаса-Праабражэнскай царквы, таму яго словы выклікаюць давер. Таксама маецца пацвярджэнне і іншых мясцовых жыхароў пра шыльду на сцяне (Любкіна Г. В.: «Шыльда ў царкве была, калі пабудавана» [3].

У бакоўках па звестках жыхара в. Барань Гелахава Міхаіла Рыгоравіча (1905 г. н.) бліжэй да выхаду стаялі лаўкі (прыкладна па дзве з кожнага боку) для старых, слабых людзей [4, с. 10].

З увахода ў прытвор размяшчаліся шырокія дзверы – двухстворчатыя з увахода ў царкву і – аднастворчатыя, з бакавых уваходаў у царкву. У прытворы царквы таксама былі дзверы. Верхняя частка гэтых дзвярэй была зашклёная, выпуклая разетка ўнізе.

З левага боку ад алтарнага памяшкання праз уваходныя дзверы знаходзілася рызніца. Тут у спецыяльных шафах зберагаліся рызы (свяшчэнная вопратка святароў). Захоўваўся таксама царкоўны посуд, які неабходны для службы.

На падставе прыведзеных дадзеных галоўным прынцыпам пры стварэнні экспазіцыі ў помніку «Спаса-Праабражэнская царква з в. Барань Аршанскага раёна Віцебскай вобласці» застаецца аднаўленне інтэр'ера з іканастасам, выкананым у стылі «беларускай разьбы» на пачатак XVIII стагоддзя, як прыкладу майстэрства менавіта падняпроўскіх майстроў «сніцароў». А, улічваючы невялікую колькасць помнікаў мастацтва, якія маюць паходжанне менавіта з гэтай царквы, трэба зрабіць копіі з ікон датаваных XVIII стагоддзем, якія адпавядаюць стылістычным рысам падняпроўскага рэгіёну. Знайсці так званы «мяккі» прадмет таго часу, які існаваў ў той час амаль немагчыма. Таму канцэптуальна было вырашана шукаць і выкарыстоўваць у інтэр'еры тканіны XIX стагоддзя. Дзеля гэтага супрацоўнікамі музея былі прагледжаны фонды такіх музеяў, як Нацыянальны мастацкі музей РБ і музей старажытнабеларускай культуры НАН РБ. Акрамя гэтага праводзяцца выезды ў манастыры і храмы Аршаншчыны, як месцы ў якія былі перададзена маёмасць Спаса-Праабражэнскай царквы ў 1930-х гадах. На жаль з цягам часу ўсё цяжэй што-небудзь знайсці і там. Таму прынцып пабудавання экспазіцыі і пошук экспанатаў для інтэр'ера зыходзіць з класічных патрабаванняў.

Першае: знайсці рэчы, якія маюць паходжанне са Спаса-Праабражэнскай царквы і датуюцца першай паловай XVIII стагоддзя.

Другое: знайсці рэчы, якія маюць паходжанне з Аршанскага раёна і датуюцца першай паловай XVIII стагоддзя.

Трэцяе: знайсці рэчы, якія маюць паходжанне з падняпроўскага рэгёна і датуюцца першай паловай XVIII стагоддзя.

Чацвёртае: знайсці дэкаратыўныя рэчы з XIX стагоддзя, якія маглі захавацца у фондах музеяў і культавых дзеючых храмах, і не выкарыстоўваюцца ў сувязі з дрэнным станам, і могуць быць прыдбаны музеем.

Пры ўсім гэтым пытанне мастацкага вырашэння іканастасу патрабуе асабістага падыходу і стаіць асобным пунктам, г. зн. менавіта яно з' яўляецца вызначальным у агульным пункце гледжання на канцэпцыю інтэр'ера помніка народнай архітэктуры «Спаса-Праабражэнская царква з в. Барань Аршанскага раёна Віцебскай вобласці».

ЛІТАРАТУРА

1. БДГА Ф.2316. Мстиславский Тупичевский Свято-Духовский монастырь. Воп. 1, спр. 1. Указы Могилёвской, Мстиславской и Оршанской консистории за 1776–1777 гг.
2. Духан, И. Н. О программе и составе иконостасов Белоруссии XVII–XVIII веков.
3. Справаздача па навуковай камандзіроўцы ў Аршанскі р-н Віцебскай вобласці (26–27 красавіка 2012 г.) старшага навуковага супрацоўніка Каралёва П. А. З архіву БДМНАП.
4. Царква з в. Барань: напрацоўкі. Матэрыялы экспедыцый супрацоўнікаў БДМНАП. 1987–88 гг. – 229 с.
5. Церковь из д. Барань Оршанского района Витебской обл. Пояснительная записка. Общие исходные данные (Специальные научно-производственные мастерские, Министерство культуры БССР). – Минск. Книга I, 1985 г.
6. Габрусь, Т. В. Баранская Спаса-Праабражэнская царква / Тамара Габрусь // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Том 1. – Мінск : Беларуская савецкая энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 1984. – С. 291.
7. Закон Божий для семьи и школы. Составил протоиерей Серафим Слободской. Минск : Православная инициатива, 1998. – 723 с.
8. Религія і царква на Беларусі : энцыклапедычны даведнік / рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш.; маст. А. А. Глебаў. – Мінск : БелЭн, 2001. – С. 126.
9. Якімовіч, Ю. А. Спаса-Праабражэнская царква / Ю. А. Якімовіч // Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Віцебская вобласць. – Мінск : Беларуская сав. Энцыкл. Імя П. Броўкі, 1985. – С. 102.

Безик А. И

(Республика Украина, г. Ужгород)

ХУДОЖЕСТВЕННО – СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОГО КОСТЮМА БОРЖАВСКИХ ДОЛИНЯН В ЗАКАРПАТСКОЙ ОБЛАСТИ, МЕЖВОЕННОГО ПЕРИОДА XX ВЕКА. ТИПЫ, РАЗНОВИДНОСТИ ОТДЕЛКИ, СТИЛИСТИКА И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ КОСТЮМА

Исследовать отдельные аспекты народного комплекса, одежды украинцев Закарпатья на основе публикации 20–30 годов XX века. Первую хорошую попытку исследовать, описать, классифицировать народный строй и структурировать по этнографическим группам долинян Закарпатья удалось в трудах чешского искус-

ствоведа, госпожи М. Тумановой у 1924 г. в статье «Народная одежда Подкарпатской Руси» [2]. Исследовательница на основе вышивки, мотивов отделки одежды, орнаментального колорита и композиции сумела организовать и выделить десять локальных комплексов в одежде украинцев Закарпатья. Этот материал исследования является ценным и не потерял своей актуальности в наше время, но нуждается в некоторых доработках и ряда уточнений.

В период независимости Украины исследователи, этнографы, историки, краеведы и искусствоведы края часто затрагивали проблемы данного вопроса в своих публикациях и исследования традиционного народного костюма Закарпатья. Так, М. П. Тиводар в своих трудах, опубликовал и раскрыл аспекты, характеристику, крой и отделку отдельных элементов одежды, костюма этнографических групп украинцев Закарпатья [2; 3; 4].

Четкую структуру и детальное описание вышивки на одежде украинцев Закарпатья в своих публикациях и исследованиях проанализировал наш земляк Р. И Пилип [5; 6; 7].

И так, информация о традиционном народном костюме украинцев Закарпатья можно ознакомиться во многих трудах ученых и этнографов. В публикациях украинских и зарубежных исследователей, изучавшие народную одежду украинцев Закарпатья, есть неполные, и требует доработки, уточнений и структуризации всего комплекса одежды, так как Закарпатская область Украины имела немало воздействий других народов и государств.

Целью нашего исследования является этноидентификация характерных признаков народной одежды, черты костюма Боржавских долинян, его (локальные) элементы, художественные формы, орнаментальные мотивы и колорит.

Кроме Боржавских долинян этнографы выделяют еще шесть основных комплексов долинян Закарпатье тереблерицький, тересвянский, королевский, перечинско-березнянско-свалявский и Ужанский. У каждого из комплексов одежды выделяют по несколько групп сел, районов («осередків») с определенными различиями кроя, отделки, элементов вышивки, характера орнаментального решения и колоритности строя [1].

Село Приборжавское в Закарпатской области (до 1960-го года – назание с. Заднее) расположено в долине реки Боржавы в Закарпатье, Украина. Население села Приборжавоское относиться к этнографическому делению комплекса одежды Боржавских долинян. В статье мы будем говорить о Боржавских долинян их местные (локальные) комплексы, структуру женского строя, орнаментальную неповторимость и своеобразие, композиционные отделки женской одежды. После первой мировой войны 1914–1917гг. XX ст. основу традиционного женского костюма боржавских долиннян Закарпатья составляла длинная («додільна») рубашка («довганя»). Ткань для рубашки использовали – конопляную, которую ткали «памутовимы» («овняними») нитями, или пеньковыми («конопляними»). Женская рубашка в начале XX в. была длинная и короткая («опліччя») она была широкая, с длинными широкими рукавами, сшитая из четырех цельных («піл») кусков ткани.

Женская рубашка боржавських долинян имела своеобразный крой, ее шили из двух полотнищ, кроили четыре («скоси»). Такая рубашка состояла из одинаковых двух: передней нагрудной части («пазухи») и задней части («пілки»), и из двух выкроенных с боков («скосів»). «Пілки» и рукава сшивали («цівкою») – узорчатым швом – который имел цветной переход, использовались: красные, синие, зеленые нити для «обкидних» швов. Они имели декоративное и практическое значение. В нижней части рукава вшивали («розтічку») – прямоугольный кусок полотна и украшали вышивкой. Спереди в верхней части передней полки («пазуху») подшивали с домотканой полосой («краской»), нижнюю часть рукава вышивали орнаментальной композицией. Эта вставка ткалась с хлопчатобумажных нитей в четыре («ничельници»). («Распірка») – разрез на Боржавской рубашке находилась сзади.

Праздничные рубашки («довгані») были с хорошо отбеленного полотна, повседневные рубашки – из грубого и темного полотна, а свадебные – с тоненького и очень хорошо отбеленного полотна.

Рукава на таких женских рубашках вышивали разноцветными нитями по всей длине, а также на плечах вдоль рукава. На отдельном куске ткани вышивали («ошийник») – воротничок и («зап'ясники») – манжеты. Орнаментальное убранство на рукавных – плечевых частях, груди рубашки, манжетах, воротнике украшали вышивкой геометрического характера, где широко использовались (квадратики, ромбики) которые заключались в ленточные орнаменты. В разработке орнамента Боржавские вышивальщицы сумели создать множество вариантов изображения, различных элементов, мотивов и композиционных форм, где обычно использовали технику вышивки – крестиком [7].

Женщины подпоясывали рубашки («силянкою») – домотканый пояс или с разноцветных шерстяных нитей промышленного производства, приобретённых на ярмарках. Сверх рубашки надевали («плат») – фартук также с промышленного полотна. Девушки и женщины носили «платы» яркого цвета, а старшие женщины и бабушки – более темного цвета, украшены растительным орнаментом.

Незамужние девушки волосы заплетали в косу, вплетая в нее («пантелики») – цветные ленты, а замужние женщины носили («ширинк») или («рійтованку») – платки красного, зеленого, синего цветов.

Женщины и девушки украшали грудь («моністом») – ожерельем ярких цветов, часто состояло из 6–8–10 строк.

В холодное время года носили («гуню») – верхняя одежда, который ткали из овечьей шерсти на «кроснах» – домашний ткацкий станок, или («уйош») – суконная куртка поперечного покроя, которая также изготавливалась домотканого полотна с овчиной шерсти.

Обувь носили («постоли»), которые изготавливали с коровьей или свиной кожи. Прежде чем их надеть на ноги обматывали («онучами») -портянками – (полотно прямоугольный формы) конопляной ткани одевали летом, а зимой портянки одевали из ткани овчинного полотна. Сверху «онучі» обматывали шерстяными «суконными» – витым шнурком. Более

богатые крестьяне носили сапоги красного и черного цветов.

На сегодняшний день изучение Закарпатского, боржавского костюма в целом все еще находится в ста-

дии накопления первичных полевых материалов. Оригинальность Закарпатского костюма, боржавских долинян ни у кого из ученых и любителей этнического костюма не вызывает сомнений, что на сегодняшнее время не в полном объеме собраный и достаточно исследованый комплекс одежды боржавських долинян по этнографической оригинальности и стилистического строя одежды крестьян с. Приборжавске. Поэтому давать универсальные однозначные выводы, по формированию народного строя Закарпатского костюма Боржавских долинян предлагаем сделать ряд обобщений. Определить степень влияния соседствующих сёл с. Пиборжавским и отследить роль заимствования от других этнических групп населения Боржавской долины на формирование боржавского строя. Насколько каждая этническая группа наложила свой след, насколько повлияла на народный строй боржавских долинян Закарпатья. Нам известно, что на боржавский народный костюм имели влияния локально-территориальные группы комплекса одежды долинян Тереблерицького, Тересвянского, Королевский и Ужанских, большое влияние междувоенный период XX ст. на формирование одежды народного строя жителей с. Приборжавское имели граничащие европейские государства Румыния, Венгрия, Австрия, Германия, Словакия которые соседствуют с Закарпатской областью.

Географически и регионально обозначаем специфические особенности в одежде народного строя, конструктивные, технологические и декоративные приемы его создания, способы производства отдельных деталей. Колорит, техника и мотивы орнаментики, которые почти до конца XX ст. сохраняли своё влияния на локальные особенности, а также методы ношения одежды, объединения всех элементов в полный завершенный комплекс народного строя одежды жителей села Приборжавское.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коцан, В. Традиційний народний одяг як прояв ідентичності етнографічних груп Українців Закарпаття (XIX – першої половини XX ст.)
2. Тиводар, М. П. Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини XIX – першої половини XX ст.)/ М. П. Тиводар // Carpatica-Карпатіка – Вип.6. Етнічні та історичні населення Українських Карпат кін. XVIII–XX ст. – Ужгород. 1999. – Вип. 6. – С. 4–64.
3. Тиводар, М. П. Етнографія Закарпаття: Історико-естнографічний нарис / М. П. Тивода.-Ужгород: Гражда, 2011. – 416с: іл.
4. Тиводар, М. П. Традиційне скотарство Українських Карпат другої половини XIX – першої половини XX ст. Історико-етнологічне дослідження / М. П. Тиводар – Ужгород. Карпати 1994. – 560 с.
5. Пилип, Р. І «Художня вишивка українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. (типологія за призначенням. Художними та локальними особливостями)»// монографія. Ужгород. 2012. – С. 343–362.
6. Пилип, Р. Впливи у традиційному вбранні українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. // Культура Закарпаття 2010;
7. Пилип, Р. І. Локальні особливості традиційної народної вишивки сорочок українців Закарпаття кінця XIX – першої половини XX ст. / Р. І Пилип // упорядник Ігор Ліхтей. – Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2010. – С.
8. Туманова, М. Народная одежда на Подкарпатской Руси / М. Туманова // Подкарпатская Русь. – 1924. – Рочник І. – Число 3. – с. 72–79; Число 4. – С. 102–110
9. Білан, М., Стельмащук, Г. Екраїнський стрій: Навч. Посібник // Інститут народознавства НАН України; Львівська академія мистецтв. Українська академія друкарства. – 350 с.
10. Матейко, К. І. Український народний одяг / К. І Матейко. – К. : Наук. думка, 1977. – 222с.

Богдан П. А

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ТРАДЫЦЫЙНЫ ЖАНОЧЫ КАСЦЮМ БЯРЭЗІНСКАГА РАЁНА МІНСКАЙ ВОБЛАСЦІ. АСАБЛІВАСЦІ ВЫРАБУ І АЗДАБЛЕННЯ

Касцюм Бярэзінскага раёна Мінскай вобласці (бярэзінскі строй) – адзін з варыянтаў цэнтральнабеларускага комплексу адзення. Для яго характэрны гарманічнасць прапорцый, класічнае размяшчэнне аздобы, стрыманы, але высокамастацкі дэкор. У дадзеным артыкуле мы разгледзім жаночы касцюм канца XIX – першай паловы XX ст. Асаблівая ўвага звернута на тыя адметныя прадметы, што сведчаць аб зменах, якія адбываліся ў касцюме на працягу першай паловы XX ст. Асноўнай крыніцай для даследавання стала калекцыя адзення з тэрыторыі Бярэзінскага раёна, што захоўваецца ў Музеі (аддзеле) старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі.

Традыцыйны комплекс жаночага адзення складаўся з сарочкі, андарака (спадніцы), фартуха, галаўнога ўбора, часам дапаўняўся безрукаўкай і поясам.

Аналіз вядомых на дадзены момант сарочак з тэрыторыі Бярэзіншчыны дазваляе зрабіць высновy, што ў гэты рэгіён Цэнтральнай Беларусі гарадская культура пранікала дынамічна і прыкладна ў 1930-я гг. традыцыйныя сарочкі цалкам былі заменены адзеннем гарадскога фасону, чым тлумачыцца адсутнасць своеасаблівых пераходных варыянтаў гэтага кампаненту жаночага адзення. Бярэзінскія сарочкі маюць архаічны знешні выгляд: доўгія, палатняныя, паліковага крою, з адкладным каўнярoм, упрыгожаныя тканым ромба-геаметрычным арнаментам чырвонага колеру на ніжніх частках палікоў і верхніх частках рукавоў (звычайна гэта дзве аднолькавыя па шырыні і дэкору паласы). Часам тканым арнаментам упрыгожваліся таксама краі каўняра і манжэты. Ёсць толькі адзінкавыя прыклады сарочак, дзе на каўняры і манжэтах выкарыстана вышыўка крыжам (МСБК, КП-7363 / Т-3349, в. Дулебы). Але гэта, магчыма, звязана з тым, што адпаведныя часткі хутка зношваліся і іх з цягам часу замянялі новымі, упрыгожанымі пры дапамозе больш простых тэхнік. Аздабленне падолу на бярэзінскіх сарочках адсутнічае, бо сарочкі цалкам хаваліся пад доўгімі андаракамі. Адзінае выключэнне – вырабы, пашытыя з наметак. Яны вылучаюцца тым, што на некалькіх полках па падолу маюць вузкі шлячок паласатага або геаметрычнага чырвонага дэкору (МСБК, КП-7371 / Т-3357, в. Дулебы; НВ-1745, в. Дулебы).

Адметнай з'яўляецца сарочка з в. Блевачы (зараз – в. Беражкі), насельніцтва якой мела каталіцкае

веравызнанне (МСБК, НВ-2157). Яна выраблена з тонкага хатняга палатна, але адрозніваецца амаль поўнай адсутнасцю чырвонага дэкору. Адзіным упрыгажэннем гэтага вырабу з'яўляецца вытанчаны дэкор з пункцірных чырвоных і белых палос па нізу рукавоў. Падобная па знешняму выгляду сарочка паходзіць з в. Божына (МСБК, КП-2393 / Т-1233 / 2). Яна паступіла ў музей у складзе поўнага камплекта адзення (сарочка, андарак, фартух і безрукаўка), які значна адрозніваецца ад іншых строяў Бярэзінскага раёна сціпласцю аздаблення і стрыманасцю каларыту. Дадзеная адметнасць дазваляе з вялікай доляй верагоднасці лічыць, што гэта адзенне жанчыны-каталічкі.

Традыцыйнае жаночае паясное адзенне Бярэзінскага раёна адрозніваецца надзвычайнай разнастайнасцю. У залежнасці ад матэрыялу, тэхнікі вырабу і аздаблення можна вылучыць некалькі яго тыпаў: папярочнапаласатыя андаракі з паўшарсцянай саматканкі; аднатонныя андаракі з шарсцянай саматканкі, аздобленыя па падолу нашытымі палосамі; андаракі з ільняной саматканкі; спадніцы з куплёных баваўняных тканін. У канцы XIX – пачатку XX ст. розныя тыпы андаракоў і спадніц ужываліся паралельна.

Папярочнапаласатыя андаракі ўяўлялі сабой найбольш прыгожы і багата аздоблены варыянт жаночага паяснога адзення. Яны шыліся з чатырох–пяці полак, адрозніваліся цікавым дэкорам і багаццем старанна падабраных колераў. Тканіна для андаракоў мела аднабаковае саржавае перапляценне, што давала густы засціл каляровымі шарсцянымі ніткамі з вонкавага боку. Для фону найчасцей выбіраўся чырвоны, бардовы або фіялетавы колер, для палос ужывалі зялёны, жоўты, белы, чырвоны, фіялетавы, ружовы. Існавалі разнастайныя варыянты аздаблення паверхні андарака палосамі, але на ніжняй частцы нязменна рабіўся акцэнт у выглядзе складанага шырокага шляка з розных па шырыні і колеры палос.

Выкарыстоўваліся і больш простыя варыянты аздаблення андаракоў, але пры іх афармленні майстрыхі таксама прытрымліваліся характэрных для дадзенай мясцовасці эстэтычных нормаў. У першую чаргу гэта тычылася кампазіцыі і колеравай гаммы. Так, андарак з нашытымі палосамі тканіны па падолу можна лічыць спрошчаным варыянтам больш складанага папярочнапаласатага андарака. У гэтым плане цікавым з'яўляецца выраб з в. Месціна (МСБК, КП-7998 / Т-3746) як прыклад своеасаблівага пераходнага тыпу ў дэкоры. Яго асноўнае поле не мае аздаблення, яно аднародна фіялетавае, але захаваўся традыцыйны тканы шляк з палос на падоле, хоць ён мае значна меншую шырыню і больш лаканічны па знешняму выгляду, чым багата дэкараваная ніжняя частка папярочнапаласатых андаракоў.

Яшчэ больш простыя – андаракі, пашытыя з аднакаляровай саматканкі палатнянага або саржавага перапляцення і аздобленыя па нізе нашытымі стужкамі тканіны, звычайна – чорнага колеру. Ёсць звесткі пра ўжыванне андаракоў такога тыпу у якасці штодзённых [1, с. 35], а папярочнапаласатых, адпаведна, у якасці святочных [2, с. 756].

На Бярэзіншчыне выкарыстоўваўся яшчэ адзін тып паяснога адзення – андарак з ільняной саматканкі (назва «андарак» прымянялася як у дачыненні да паўшарсцянага, так і ў дачыненні да ільнянога паяснога адзення). Гэта адзенне мела натуральны колер адбеленага льну і структурны геаметрычны дэкор, які ўтвараўся дзякуючы выкарыстанню тэхнік шасці- або васьмінітовага ткацтва і выяўляўся светлаценем [3, с. 17–18]. Па падолу такія андаракі ўпрыгожваліся адной ці дзвюма чырвонымі арнаментальнымі палоскамі.

Усе названыя віды жаночага паяснога адзення былі доўгімі (даўжынёй каля 80 см), па верху збіраліся ў дробныя зборкі і запрасоўваліся ў рабрыстыя складкі, што стварала характэрны сілуэт касцюма дадзенай мясцовасці.

Сустракаюцца адзінкавыя прыклады ільнянога паяснога адзення, якое адрозніваецца па фасону ад традыцыйных вырабаў. Так, ільняная спадніца з в. Міхалёва (МСБК, КП-8021 / Т-3761) мае выразныя прыкметы ўплыву гарадской моды пачатку XX ст. Своеасаблівы сілуэт, плоскі спераду, але аб'ёмны і як бы падоўжаны ззаду, прышытая па падолу шырокая скроеная з косых кавалкаў тканіны фальбона – яўнае запазычанне модных тэндэнцый стылю мадэрн. Характэрны сілуэт створаны пры дапамозе мінімальных даступных сродкаў крою: вытачкі на пярэдняй полцы, шчыльныя зборкі па таліі ззаду і па баках. Спадніца пашытая на машынцы, а не ўручную, як большасць андаракоў.

Паркалёвыя спадніцы выкарыстоўвалі ўжо на пачатку XX ст., аб чым сведчыць, напрыклад, фотаздымак В. К. Косткі 1905 г., зроблены ў с. Капланцы (РЭМ, № 766-33). Жанчына на фотаздымку – у спадніцы цёмнага колеру з дробным, хутчэй за ўсё, кветкава-раслінным, арнаментам. Тым не менш канчаткова саматканыя андаракі і спадніцы саступілі вырабам з крамных тканін толькі ў 1930–1950-я гг. Спадніцы, што ўжываліся на пачатку XX ст., былі доўгімі, як і традыцыйныя андаракі. Пазней пачалі выкарыстоўвацца больш кароткія варыянты, даўжынёй крыху ніжэй за калена.

Фартух з'яўляўся неад'емнай часткай традыцыйнага касцюма жанчыны. На Бярэзіншчыне фартухі шылі з дзвюх з паловай полак светлай ільняной саматканкі. Палова полкі звычайна прышывалася збоку, але часам ушывалася і пасярэдзіне (МСБК, КП-7995 / Т-3743, в. Якшыцы). Зрэдку сустракаліся варыянты з трох або дзвюх полак. Як і сарочкі, фартухі ўпрыгожваліся чырвоным ромба-геаметрычным арнаментам, што выконваўся ў тэхніцы бранага ткацтва або вышыўкі процягам. Часцей за ўсё дэкор размяшчаўся па падолу ў тры рады, шырыня якіх паступова памяншалася знізу ўверх. Па традыцыі фартухі запрасоўваліся ў дробныя рабрыстыя складкі.

У 1920–1930-я гг. з'яўляецца новы тып фартухоў – вузкія, пашытыя з адной падоўжнай полкі палатна, без чырвонага дэкору. Такія вырабы па перыметры абшываліся карункамі, вязанымі кручком. Поле часцей за ўсё ўпрыгожвалася ажурным дэкорам – вышыўкай або мярэжкай. Вядома, што фартух з в. Якшыцы (МСБК, КП-7235 / Т-3222) нават меў спецыфічную назву – «саколка» – у адпаведнасці з выкарыстанай тэхнікай «сакаленне» (ажурная вышыўка, падобная да вышыўкі «рышэлье»). Фартухі такога тыпу звычайна выраблялiся са светла-шэрага палатна – адбеленага або натуральнага колеру. Але адзін з вядомых фартухоў, які паходзіць з в. Калюга (МСБК, КП-7999 / Т–3747), пашыты з палатна, пафарбаванага ў чорны колер. Упрыгожаны шматлікімі радамі мярэжкі, ён дадаткова аздоблены рознакаляровай вышыўкай з кветкава-расліннымі матывамі і стужкамі.

Безрукаўкі ў традыцыйным жаночым касцюме ўжывалася не заўсёды. Жаночыя безрукаўкі на тэрыторыі Бярэзіншчыны былі даўжынёй да таліі, крыху завужаныя да нізу, і маглі не зашпільвацца спераду. Дэкаратыўнасць яны набывалі толькі за кошт тканіны, з якой былі пашыты. Гэта адпавядала агульнай тэндэнцыі вырабу адзення ў рэгіёне – просты, архаічны крой, сціплае аздабленне. Для безрукавак выкарыстоўвалася шарсцяная саматканка розных колераў з дэкорам у дробную клетку (МСБК, КП-7322 / Т-3308, в. Якшыцы) або елачку [4, с. 23]. Ужывалася таксама куплёная тканіна, пераважна цёмных колераў, аднатонная або з дэкорам, аб чым сведчаць фотаздымкі В. К. Косткі з в. Міластаў (зараз в. Міластава) і с. Капланцы (РЭМ, №№ 766-64 a, b, c, 766–68 c). Безрукаўкі з саматканкі мелі назву «шнуроўка», хоць яны не шнураваліся [5, с. 27].

Завяршэннем касцюмнага комплексу быў галаўны ўбор. Дзяўчаты маглі хадзіць з непакрытай галавой, павязваць скіндачку, хустку. Замужнія жанчыны насілі чапец. Характэрныя для Бярэзінскага раёна чапцы мелі выгляд хусцінкі з прышытым упрыгожаным налобнікам, якая завязвалася ззаду. Паверх чапца ў канцы XIX – пачатку XX ст. завівалі наметку, пазней яе замяніла хустка. Традыцыйныя галаўныя ўборы больш падрабязна разглядаюцца ў асобных працах [6; 7].

Пояс у жаночым касцюме не быў такім неабходным кампанентам, як у мужчынскім, хоць жанчыны яго таксама выкарыстоўвалі. На Бярэзіншчыне ўзорнатканы пояс часам прышывалі да андарака, што з'яўлялася характэрнай мясцовай адметнасцю. Спачатку яго завязвалі спераду, фіксуючы андарак на таліі, а потым упрыгожаныя кутасамі канцы адводзілі назад і завязвалі вузламі або бантам на спіне [8, с. 70].

У якасці верхняга адзення ў халоднае надвор'е ўжываліся світы з даматканага сукна, кажухі з аўчын [2, с. 764], а таксама суконныя курткі сівога або чорнага колеру [9]. Выкарыстоўваліся таксама вялікія шарсцяныя хусткі, якія накідвалі на плечы ў халоднае надвор'е. У МСБК захоўваецца такая хустка з в. Гарэнічы (МСБК, КП-7864 / Т-3684). Яна мае назву «пакрывала». Хустка вялікага памеру (141Ч195 см), пашытая ўручную з дзвюх полак шарсцянай саматканкі саржавага перапляцення шэравата-карычневага колеру і аздоблена па краях доўгімі скручанымі махрамі.

У 1930-я гг. у жаночым касцюме з'яўляюцца такія кампаненты адзення, як ніжняя спадніца, сподні станік, а таксама сподняя сарочка накшталт камбінацыі. Раней ва ўсіх гэтых прадметах не было патрэбы, бо іх ролю выконвала традыцыйная доўгая сарочка, якая надзявалася непасрэдна на цела, а доўгі стан, які хаваўся пад андаракам, функцыянальна адпавядаў ніжняй спадніцы. Калі ж на змену доўгім сарочкам прыйшлі кароткія блузкі і кофты, жанчыны пачалі шыць і насіць ніжнія спадніцы, а таксама сподні станікі і сарочкі ў якасці бялізны.

Зафіксавана, што ў в. Лешніца для ніжняй спадніцы з карункамі ўнізе выкарыстоўвалася назва «споднічак» [1, с. 35]. Уяўленне аб тым, як выглядалі такія спадніцы, даюць вырабы з в. Брадзец, створаныя ў 1930–1940-х гг. (МСБК, КП-8003 / Т-3751, КП-8004 / Т-3752). Яны дастаткова простыя па крою – пашыты ўручную з дзвюх з палавай полак саматканага палатна светла-шэрага колеру. Па таліі сабраны ў дробныя нераўнамерныя складкі. Пры гэтым спадніцы маюць даволі вытанчанае аздабленне: тры рады мярэжкі ў ніжняй частцы і вязаныя кручком фестончатыя карункі па падолу. Акрамя таго, адна з іх дадаткова аздоблена дзвюма папярочнымі складачкамі-зашчыпамі. Адна спадніца зашпільваецца спераду, але месца размяшчэння прарэхі крыху змешчана ўбок, другая – збоку. Гэтая дэталь сведчыць аб уплыве гарадскога жаночага адзення, бо традыцыйныя спадніцы і андаракі завязваліся выключна спераду. Даўжыня ніжніх спадніц выбіралася адпаведна даўжыні верхніх, толькі пры хадзе магло быць бачным аздабленне падола. Ніжнія спадніцы з в. Брадзец маюць даўжыню 64–66 см, значыць, з імі апраналі ўжо больш сучасныя, скарочаныя варыянты верхніх спадніц, а не доўгае традыцыйнае адзенне.

Саматробныя сподні станікі – рэдкі прадмет у музейных зборах. Як позняя з'ява сярэдзіны XX ст. яны не прыцягвалі ўвагу збіральнікаў. На сённяшні дзень нам вядомы адзін такі прадмет з в. Якшыцы (МСБК, НВ-2159). Ён пашыты з белай баваўнянай тканіны ў выглядзе кароткай прыталенай безрукаўкі з вялікім акруглым выразам гарлавіны, зашпільваецца спераду на пяць перламутравых гузікаў. Адметнасцю канструкцыі з'яўляюцца вытачкі, размешчаныя спераду па баках і застрочаныя на вонкавы бок. Цалкам пазбаўлены дэкору, гэты прадмет канчаткова страціў сувязь з традыцыйнай сарочкай і з'яўляецца проста самаробнай бялізнай, прыстасаванай да патрэб новага часу.

Такую ж ролю выконвалі сподні сарочкі, якія, у адрозненне ад сарочкі традыцыйнай, не мелі рукавоў і выкарыстоўваліся выключна як бялізна. Дзве вядомыя нам сподні сарочкі пашытыя з саматканага палатна натуральнага колеру і маюць простую трапецыяпадобную форму. Сарочка з в. Якшыцы (МСБК, НВ-2158) пашыта з грубага палатна, на лямках з белай баваўнянай тканіны і не мае ніякага аздаблення. Сарочка з в. Калюга (МСБК, НВ-2144) выглядае больш эстэтычна. Яе дэкор складаецца з карункавай гесткі і лямак, дзвюх шырокіх папярочных карункавых прошваў на стане і шырокіх карунак з фестончатым краем па падолу (карункі звязаны кручком).

Вынікі даследавання кампанентаў традыцыйнага жаночага адзення з тэрыторыі Бярэзінскага раёна дазваляюць лічыць бярэзінскі строй адным з самых устойлівых комплексаў традыцыйнага беларускага касцюма. Фактычна да моманту замены ў сярэдзіне XX ст. агульнапашыраным адзеннем гарадскога тыпу гэты строй захоўваў у нязменнасці свае характэрныя рысы. Сустракаюцца толькі адзінкавыя прыклады нязначнай мадэрнізацыі традыцыйных тэхнік крою і аздаблення. Згаданае ў артыкуле споднее адзенне, верагодна, трэба разглядаць як своеасаблівую з'яву сярэдзіны XX ст., калі адбыўся пераход да новых прынцыпаў шыцця, але захавалася традыцыя хатняга вырабу. Гэты пласт народнага адзення яшчэ патрабуе далейшага вывучэння.

ЛІТАРАТУРА

1. Ляшкевіч, А. І. Мастацка-кампазіцыйная сістэма і сімвалічныя функцыі традыцыйнага строю Бярэзінска-Клічаўскага рэгіёну : дыс. … магіст. мастацтвазнаўства : 1–21 80 14 / А. І. Ляшкевіч. – Мінск, 2014. – 94 л.

2. Смірнова, І. Ю. Традыцыйнае адзенне / І. Ю. Смірнова // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. – Т. 5: Цэнтральная Беларусь: у 2 кн. – Кн. 2 / А. М. Боганева [і інш.]; ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск, 2011. – С. 669–798.

3. Віннікава, М. Андарак з поясам / М. Віннікава, З. Зіміна // Бярэзінскі строй: метадычны дапаможнік сельскім

клубным работнікам / Метадычны кабінет Бярэзінскага раённага Дома культуры, Аддзел традыцыйнай культуры. – Беразіно, 2008. – С. 17–29.
4. Бярэзінскі строй: метадычны дапаможнік сельскім клубным работнікам / Метадычны кабінет Бярэзінскага раённага Дома культуры, Аддзел традыцыйнай культуры. – Беразіно: Метадычны кабінет Бярэзінскага РДК, 2008. – 44 с.
5. Віннікава, М. Н. Гарсэт, кабат, шнуроўка: безрукаўка ў беларускім народным адзенні: практ. дапам. / М. М. Віннікава. – Мінск : Медысонт, 2010. – 64 с.
6. Винникова, М. Н. Об опыте научной реконструкции традиционного костюма Березинщины на основе музейных коллекций и современных полевых исследований / М. Н. Винникова // Культура и быт белорусов в этнографических исследованиях и музейных коллекциях: мат. междунар. науч. конф., Минск, 7–8 июня 2012 г. / Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Нац. акад. наук Беларуси; гл. ред. А. И. Локотко. – Минск, 2012. – С. 200–205.
7. Віннікава, М. М. Намітка – галаўны ўбор замужняй жанчыны / М. М. Віннікава // Бярэзінскі строй: метадычны дапаможнік сельскім клубным работнікам / Метадычны кабінет Бярэзінскага раённага Дома культуры, Аддзел традыцыйнай культуры. – Беразіно, 2008. – С. 37–41.
8. Богдан, П. А. Традиционные пояса Березинщины / П. А. Богдан // Культура и быт белорусов в этнографических исследованиях и музейных коллекциях: мат. междунар. науч. конф., Минск, 7–8 июня 2012 г. / Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Нац. акад. наук Беларуси; гл. ред. А. И. Локотко. – Минск, 2012. – С. 68–71.
9. Інфарматар – Мурашка Марыля Васільеўна, 1917 г. н., жыхарка в. Жорнаўка Бярэзінскага раёна Мінскай вобласці.

СКАРАЧЭННІ

МСБК – Музей старажытнабеларускай культуры Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі (г. Мінск).

РЭМ – Расійскі этнаграфічны музей (г. Санкт-Пецярбург).

Мал. 1

Мал. 2

Мал. 3

Мал. 4

Мал. 5

Мал. 1. Жаночы строй. Кан. XIX – пач. XX ст. в. Якшыцы Бярэзінскага раёна Мінскай вобл. Са збору МСБК. Фота М. Мельнікава.

Мал. 2. Дзявочы строй. Пач. XX ст. Бярэзінскі раён Мінскай вобл. Са збору МСБК. Фота М. Мельнікава.

Мал. 3. Жаночы строй. Пач. XX ст. в. Якшыцы Бярэзінскага раёна Мінскай вобл. Са збору МСБК. Фота М. Мельнікава.

Мал. 4. Строй жанчыны-каталічкі. Пач. XX ст. в. Божына Бярэзінскага раёна Мінскай вобл. Са збору МСБК. Фота М. Мельнікава.

Мал. 5. Жаночы строй. 1930-я гг. Бярэзінскі раён Мінскай вобл. Са збору МСБК. Фота М. Мельнікава.

Бункевич Н. С
(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРЕДМЕТЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ В МУЗЕЯХ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

На территории Беларуси сохранились предметы – свидетельства событий и времён Первой мировой войны. Они являются правдивыми подтверждениями военных действий и дошли до наших дней как неотъемлемая

часть материальной культуры белорусов. Чудом уцелевшие подлинные вещи эпохи Первой мировой войне дают современникам представление о быте гражданского населения и военных, оснащении вооружением и амуницией воюющих сторон того времени, что дало предпосылки для обоснования проекта «Историко-мемориальное наследие Первой мировой войны», в рамках которого и выполняется данное исследование. Данный проект ориентирован на восполнение информационных пробелов в сведениях о событиях времен Первой Мировой войны. Он предполагает сделать более доступными систематизированные сведения о военных действиях, происходивших в местах, где расположены захоронения, сведения об участниках сражений, списки захороненных, сведения о современном состоянии захоронений, укреплений и фортификационных сооружениях времен Первой Мировой войны, сохранившихся на территории РБ.

Уникальное наследие времён Первой мировой войны сосредоточено в музеях Республики Беларусь. Наиболее представительны и разнообразны собрания, отражающие данную тематику, в местах непосредственной близости военных действий и прохождения линии фронта во время Первой мировой войны (Гродненская, Брестская, Минская и Витебская области). Значительные материалы находятся в учреждениях г. Минска. Здесь хранятся предметы, относящиеся к событиям Первой мировой войны, как отражение хода исторических процессов на территории всей Беларуси.

Единичные находки времён Первой мировой войны стали поступать в фонды музеев ещё в середине XX в. Целенаправленная же работа по сбору материалов рассматриваемого периода началась лишь в конце XX – начале XXI вв. С накоплением материалов возникла необходимость систематизации артефактов и предметов той эпохи. Музеефикация исторической памяти, культурного достояния Первой мировой войны характеризуется на данный момент быстрым развитием и ускоренным темпом. В статье нами обобщены материалы и сведения по Первой мировой войне из различных музеев (из нескольких областей Республики Беларусь).

В Барановичском краеведческом музее находятся около 200 единиц хранения, относящихся к периоду Первой Мировой войны. Большую их часть можно увидеть в постоянной экспозиции (зал № 4). Пополнение коллекции по Первой Мировой войне осуществлялось преимущественно путем передачи и дарения материалов частными лицами. Так все награды (медали «За усердие», медаль «За храбрость» («Георгиевская медаль», знак ордена «Георгиевский крест» и др.), хранящиеся в музее, были переданы жителями г. Барановичей или Барановичского района. Также фонды музея пополнялись при передаче предметов из других государственных организаций. Например, разного вида оружие (пулемёт немецкий станковый, винтовка образца 1891–1930 гг., пистолет системы «Браунинг» (образец 1906 г.), палаш немецкий) было передано из Белорусского государственного музея, Брестского областного краеведческого музея, Кобринского военно-исторического музея. Из Кобринского военно-исторического музея и Музея истории и реконструкции г. Москвы в Барановичский краеведческий музей были переданы тематические плакаты военного времени. Также в фондах музея хранятся фотографии Константина Ильича Абрамовича – участника Первой мировой войны, переданные из КБО г. Барановичи). В экспозиции музея находятся предметы, найденные в результате раскопок, проведённых на территории Барановичского района.

В краеведческом музее г. Барановичи в действующей экспозиции посетители могут увидеть жетон в память первого выстрела по Босфору с линейного корабля «Три святителя». Специалисты относят награду к IV категории. Она принадлежала командиру корабля, капитану I ранга Вениамину Константиновичу Лукину, о чем свидетельствует гравировка на обратной стороне жетона: В. К. Лукинъ 19 15 / III 15 10 ч. 34 мин. Первый выстрелъ по Босфору произведенъ кор. «Три святителя» № 2 [1, с. 100]. Награда была передана в музей вместе с флюгаркой жительницей г. Барановичи Коньковой Е. Г. в 1974 г. Сведения и фотографии жетона В. К. Лукина, предоставленные сотрудниками краеведческого музея г. Барановичи были использованы А. Д. Бойнович, Ю. В. Сибирцевым в книге «История российского флота в знаках и жетонах», вышедшей в Санкт-Петербурге (2009). Российские авторы подарили музею один ее экземпляр в знак благодарности за сотрудничество. В книге представлены детали проведения военной операции, в которой принимал участие и за которую был представлен к награде В. К. Лукин, также дается подробное описание жетона [1, с. 100].

Среди плакатов, находящихся в фондах Барановичского краеведческого музея можно выделить те, которые отражают события военного времени в Европейских странах («Великая европейская война, сраженіе под Лодзью», «Пораженіе германскихъ войскъ у Гумбинена» и др.), и те, которые непосредственно связаны с территорией Беларуси (особый интерес, на наш взгляд, представляет плакат «Знаменіе августовской победы»).

В середине сентября 1914 г. накануне битвы Пресвятая Богородица явилась русским солдатам в лесу (около поселка Сопоцкин, ныне Гродненский район). Об этом сообщалось в газете Биржевые новости осенью 1914 г. В тех местах под Августово русские войска выиграли крупное сражение. По благословению митрополита Московского Макария (Невского) были написаны иконы, которые датируются 1915–1917 гг., а по указу императора было отпечатано огромное количество листовок с изображением чудесного явления Божьей Матери [2].

Среди предметов быта времён Первой мировой войны в Барановичском краеведческом музее хранятся предметы, бывшие в обиходе у гражданского населения, а также у военных (фляга, котелок солдатский, зажигалка солдатская с припаянной монетой «1 mark»). Достаточно широко была распространена самодельная посуда, сделанная из огнестрельных снарядов. В экспозиции музея располагаются самодельные кружки из гильз. Среди личных вещей сохранилось письмо Никитика В. О. родственникам, которые проживали в Слонимском уезде Гродненской губернии. В фондах музея находятся документы мирного населения – описи имущества крестьян Галузы О. И. и Рутковского И. С.

В школьных музеях также можно познакомиться с редкими личными вещами, предметами и артефактами времён Первой мировой войны. В некоторых из таких музеев количество накопленных единиц хранения поз-

воляет устраивать тематические выставки. Примером тому может служить выставка «100 лет войны 1914–1918 г.», проводимая в Народном музее «Миорской средней школы № 3», которая будет работать до апреля 2015 г. Музей был создан и функционирует благодаря деятельности учителя истории В. А. Ермалёнка и его единомышленников. На выставке «100 лет войны 1914–1918 г.» посетители могут узнать о судьбах рядовых и младшего офицерского состава – уроженцев Миорщины (В. Миклушонока, А. Синкевича, А. Шкялёнка, А. Мальца, Ф. Прокоповича, М. Ермалёнка – деда В. Ермалёнка, И. Лебушева, В. Шокеля и др.). На фотоснимках людей в военной форме, которые родом из Миор и их окрестностей, можно разглядеть награды. Они являются неоспоримым подтверждением мужества и героизма миорцев, проявленных ими во время Первой мировой войны, как на территории Беларуси, так и далеко за её пределами [3].

Посетители музея могут увидеть личные вещи участников боёв Первой мировой войны. Установить, кому же принадлежали некоторые из этих предметов, не представляется возможным: баклажки разных воюющих сторон, награды, жетоны, противогаз с надписью «Он спасёт твою жизнь», пуговицы и др. История других – известна в большей или меньшей степени. Наибольший интерес вызывает карта г. Турне и его окрестностей (благодаря ей А. Малец сбежал из плена), наградные карманные часы, каска французской армии (рис. 1) с перебитой кокардой русских войск (принадлежала М. Ермалёнку), награды, письма и записи, печать особой комиссии Дисенского повета 1916 г. и т. д. [3].

Рис. 1. Руководитель музея В. А. Ермалёнок с каской своего деда на фоне экспозиции, посвященной Первой мировой войне (Народный музей Миорской средней школы № 3).

Также среди экспонатов Народного музея, относящихся к Первой мировой войне, находятся подлинники печатных изданий того времени. Среди них есть и такие, по которым обучались военному делу непосредственные участники той войны – уроженцы Миорского края.

Основной целью данной выставки послужило стремление сохранения правдивой исторической памяти и её межпоколенной трансляции о событиях Первой мировой войны в судьбах жителей Миорщины. Важное воспитательную функцию приобретают экскурсии школьников, у которых есть возможность наглядно изучать историю своего края.

Как пример предметов, попавших в музей благодаря работе государственных организаций, в данной статье можно привести комплекс, хранящийся в Вилейском краеведческом музее. Осенью 2012 г. в неучтенном воинском захоронении времён Первой мировой войны в Вилейском районе поисковым батальоном были обнаружены останки трёх человек. С ними находились личные вещи и предметы, свидетельствующие о принадлежности погибших к Кайзеровской армии времён Первой мировой войны (согласно описанию археолога войсковой части, ныне сотрудника Вилейского краеведческого музея А. В. Каркотко и данных заключений экспертиз, которые хранятся в музее.)

Таким образом, в фондах музеев Республики Беларусь хранятся предметы времён Первой мировой войны. Среди них наиболее распространены документы (военного и мирного населения), награды, оружие воюющих сторон, одежда и амуниция, фотографии, личные вещи и предметы быта. В постсоветский период в отечественных музеях происходит целенаправленное комплектование коллекций по Первой мировой войне. Собранные коллекции выполняют важную роль в патриотическом воспитании молодежи, культурной и научной жизни регионов и всей страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойнович, А. Д, Сибирцев Ю. В. История российского флота в знаках и жетонах. – СПб., «Профи-Центр», 2009. – 264 с.

2. Дужик, И. В храме в Сопоцкине находится оригинальный список иконы Августовской Божией Матери. Подобной иконы нет нигде / И. Дужик // news.21.by [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: // news.21.by / regional-news / 2010 / 09 / 13 / 156671.html. – Дата доступа: 21.04.2014.

3. Ермалёнак, В. Выстава «100 год вайны 1914–1918 гг.» / В. Ермалёнак // Мёрская даўніна. – 2014. – № 11 (47). – С. 4– 8.

Віннікава М. М

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ДА ПЫТАННЯ АБ «МАСТАЦКІМ КАНОНЕ» Ў БЕЛАРУСКІМ НАРОДНЫМ ТЭКСТЫЛІ

Паняцце «беларускі народны тэкстыль» аб'ядноўвае шырокі асартымент вырабаў ручнога ткацтва, пляцення з нітак, тэкстыльных рэчаў, упрыгожаных вышыўкай. Такім чынам, у кола гэтага паняцця ўваходзяць прадметы, што складаюць традыцыйны беларускі касцюм, тканыя, плеценыя і вышываныя рэчы хатняга начыння і абрадавага прызначэння, якія выраблялiся пераважна ўручную па традыцыйных тэхналогiях. У асноўным яны ўжывалiся ў вясковым асяроддзі.

Традыцыйны касцюм, ручнікі, посцілкі – яркая з'ява ў культуры беларускага этнасу. У ёй знайшлі адбітак прыродныя ўмовы пражывання і менталітэт беларусаў, міфа-паэтычнае ўспрыманне сусвету і спецыфіка народнай эстэтыкі, а таксама ўзровень развіцця мастацкіх рамёстваў, гісторыка-культурныя

кантакты з іншымі народамі. Захаванне, вывучэнне і далейшае развіццё лепшых традыцый беларускага народнага тэкстылю з'яўляецца важнай задачай ў справе абароны нацыянальнай самабытнасці ва ўмовах культурнай глабалізацыі. Аднак тыпалагічная, тэхналагічная і мастацка-вобразная разнастайнасць культурнай з'явы, якую сучасныя навукоўцы акрэслілі як «беларускі народны тэкстыль», стварае пэўныя цяжкасці пры яе даследаванні. У сувязі з гэтым з'явілася неабходнасць у распрацоўцы новых метадалагічных падыходаў і ўвядзенні новых паняційных фармуліровак для яе вывучэння.

Адна з такіх фармуліровак – «мастацкі канон традыцыйнага тэкстылю» – прапанавана вядомай даследчыцай беларускай народнай культуры доктарам мастацтвазнаўства Вольгай Аляксандраўнай Лабачэўскай [1, с. 91–95]. На яе думку гэтае паняцце аб'ядноўвае характарыстыку семантычнага зместу і устойлівых складальнікаў этнічнай своеасаблівасці беларускага народнага тэкстылю, сярод якіх В. А. Лабачэўская вылучае наступныя:

– модульнасць тканін і канструявання тэкстыльных прадметаў;

– ромба-геаметрычны арнамент;

– бела-чырвоная гама;

– дамінаванне ўзораўтваральных тэкстыльных тэхнік бранага ткацтва і вышыўкі наборам.

Як вядома, пад паняццем «канон» разумееца тое, што з'яўляецца традыцыйнай, абавязковай нормай [2, с. 592–593]. Аднак прыведзеныя вышэй крытэрыі ацэнкі беларускага народнага тэкстылю не з'яўляюцца ўніверсальнымі. Так, напрыклад, для цэнтральнай часткі Заходняга Палесся, дзе доўга захоўваўся найбольш архаічны пласт матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў, ромба-геаметрычны арнамент зусім не характэрны – у народным тэкстылі там дамінуе паласатасць, што, дарэчы, адзначае В. А. Лабачэўская ў сваіх навуковых працах [1, с. 167–184; 3, с. 30–37]. Пры гэтым даследчыца лічыць што паласаты дэкор не з'яўляецца семантычным і не нясе ў сабе сімвалічных значэнняў [1, с. 180], з чым мы не можам пагадзіцца. На нашу думку кампазіцыйная будова ручнікоў (архітэктоніка), у тым ліку і паласатых, з'яўляецца архаічным візуальным кодам [2, с. 663], па якім падобна сучаснаму штрых-коду, што маркіруе розныя прамысловыя вырабы [4], счытывалася пэўная інфармацыя, перш за ўсё, пра паходжанне рэчы і яе прызначэнне. Пытанне паходжання рэгіянальных і лакальных адметнасцей традыцыйных беларускіх ручнікоў разглядалася намі і раней [5].

Бранае ткацтва і вышыўка наборам хоць і былі шырока распаўсюджаны на тэрыторыі Беларусі, але ў адзначаных месцах Заходняга Палесся яны зусім не дамінавалі. Што датычыцца бела-чырвонай гамы, то яна, сапраўды, з'яўляецца асновай каларыстычнага вырашэння беларускага народнага тэкстлю, аднак менавіта ў кампазіцыйнай будове тэкстыльных вырабаў, у прапарцыянальных суадносінах белага і чырвонага колеру, у рытмічнасці паўтору арнаментальных палос праяўляецца аснова візуальнага коду народнага тэкстылю – яго пазнавальнасць.

На сённяшні дзень музейныя зборы і палявыя матэрыялы даюць нам магчымасць даследаваць беларускі народны тэкстыль, які датуецца канцом XIX – пачаткам XXI ст. На працягу гэтага перыяду толькі ў канцы XIX – пачатку XX ст. развіццё яго ў асобных этнаграфічных рэгіёнах адпавядала «мастацкаму канону», прапанаванаму В. А. Лабачэўскай. Далей у беларускім народным тэкстылі адбыліся значныя змены, якія датычыліся матэрыялаў (шырокае выкарыстанне тканін фабрычнага вырабу), модульнасці тканін і канструкцыі тэкстыльных вырабаў (у выніку большай шырыні прамысловых тканін), іх асартыменту, а асабліва арнаменту, каларыту і тэхнік аздаблення (ткацтва, вышыўкі, аплікацыі).

Тым не менш, вырабы майстрых некаторых вёсак са старажытнымі тэкстыльнымі традыцыямі сапраўды захавалі сваё спецыфічнае мастацкае аблічча, нягледзячы на працэс трансфармацыі тэхналагічных і дэкаратыўных сродкаў. Найбольш наглядна гэта можна прасачыць на прыкладзе мастацка-дэкаратыўнага вырашэння ручнікоў такіх ткацкіх цэнтраў як в. Моталь Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. і в. Неглюбка Веткаўскага р-на Гомельскай вобл., дзе традыцыя іх вырабу на працягу XX ст. практычна не перарывалася. Але пры гэтым адбыліся такія змены, як узбуйненне і ўскладненне арнаментальных матываў, пашырэнне каларыстычнай гамы ручнікоў за кошт увядзення нітак чорнага колеру, а потым і пераходу да паліхроміі. Тады за кошт чаго захавалася іх своеасаблівая мясцовая вобразнасць? Паспрабуем разабрацца ў гэтым на некаторых канкрэтных прыкладах.

У ручніках в. Моталь да нашага часу захавалася старажытная тэхналагічная аснова іх вырабу – чатырохнітовае аднаўточнае ткацтва, што ўтварала саржавае перапляценне са структурнымі вертыкальнымі палоскамі – «паскамі». З канца XIX – пачатку XX ст. для іх аздаблення пачалі выкарыстоўвацца нешматлікія праборкі на дошку, за кошт якіх ствараўся нескладаны шашачна-геаметрычны, а ў другой палове XX ст. стылізаваны раслінны арнамент. З цягам часу традыцыйнае завяршэнне канцоў мотальскага ручніка карункамі вузельчыкавага пляцення, якія выраблялiся з нітак асновы, замянілася на карункі фабрычнага вырабу, абвязаныя па краю кручком каляровымі ніткамі. Адметнасцю мотальскага ручніка на працягу ўсяго разглядаемага перыяду з'яўляецца свабоднае размяшчэнне вузкіх гладкіх або ўзорыстых папярочных палос на яго полі і іх канцэнтрацыя на канцах вакол вылучанай іншым арнаментам і колерам узорыстай паласы – «стракі». Нават пры ўзмацненні дэкаратыўнасці ў позніх варыянтах ручніка – увядзенні падоўжных чырвоных палос, замене белага фону на клятчасты бела-шэры, пашырэнні арсенала арнаментальных матываў і каларыстычнай гамы «страка» нязменна займае сваё прадвызначанае месца ў кампазіцыі. Іншы раз яна быццам бы ўступае ў «канфлікт» з агульным мастацкім вырашэннем твора, рэзка выбіваецца з яго па колеру і характары арнаменту, і, нягледзячы на прастату і дробнасць апошняга, прэтэндуе на лідэрства ў кампазіцыйным вырашэнні. Прычына ўвядзення «стракі» ўжо забыта сучаснымі майстрыхамі. На пытанне, чаму трэба вылучаць «страку», яны адказваюць, што так рабілася заўжды.

Зараз цяжка ўдакладніць час з'яўлення «стракі» ў мотальскіх ручніках, але на архаічнасць яе паходжання

ўказваюць некаторыя артэфакты. Так, у зборах Музея старажытнабеларускай культуры (МСБК) Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі захоўваецца адзін з найбольш ранніх варыянтаў мотальскага ручніка, які датуецца канцом XIX ст. (Іл. 1, а). Асноўнае поле ручніка выраблена з шэрых ільняных нітак, мае саржавае перапляценне «у паскі» і сціпла ператкана вузкімі папярочнымі палоскамі цёмна-чырвонага колеру, у якіх больш выразна праяўляецца малюнак саржавай структуры. Канцы асноўнага поля завершаны трыма больш шырокімі, шчыльна размешчанымі чырвонымі палоскамі і вузкай палоскай чорнага колеру. Да іх прышыты невялікія кавалкі ільняной саматканкі палатнянага перапляцення, упрыгожаныя шасцю шчыльна размешчанымі палоскамі чырвонага колеру. З пакінутых у нізе незатканых нітак асновы, да якіх месцамі дададзены ніткі чырвонага колеру, сплецены вузельчыкавыя карункі з рамбічным арнаментам і радком доўгіх косак на канцах, якія магчыма імітуюць махры – больш архаічнае завяршэнне канцоў ручніка. Ідэнтычнасць палосак на двух дашытых канцах і наяўнасць падшыўкі краю аднаго з іх падоўжных бакоў, сведчыць пра тое, што яны выраблены з аднаго кавалка тканіны, разрэзанага ўдоўж папалам. Папярочныя краі асноўнага поля ручніка і яго дэкаратыўных канцоў злучаны паміж сабой шчыльным швом, выкананым чырвонай ніткай, а з двух бакоў ад яго тканіна размярэжана чорнымі ніткамі. Такім чынам месца злучэння, якому надаваўся вельмі важны ў семантычным плане статус мяжы, звязаны з уяўленнем аб яго небяспецы, вылучана ў кампазіцыі вузкай кантрастнай паласой. У больш позніх суцэльнатканых ручніках гэты неад’емны элемент кампазіцыі ператварыўся ў «страку», якая сваім кантрастным колерам і дробным шашачным арнаментам пасярэдзіне імітуе гэтае месца злучэння. Апатрапейная сутнасць такога маркера з цягам часу забылася, і «страка» перайшла ў кампазіцыйную структуру ручніка. У складзе агульнага кампазіцыйнага вырашэння «страка» стала адметным візуальным кодам традыцыйных ручнікоў гэтай мясцовасці, нягледзячы на значныя змены ў іх дэкаратыўным вырашэнні (Іл. 1, б, в.). У в. Моталь традыцыя маркіраваць чорным або сінім колерам месцы разрэзу і злучэння тканін прасочваецца і ў тэхналогіі пашыву прадметаў народнага адзення – мужчынскіх і жаночых сарочак, фартушкоў, канцоў намітак.

Маркіраваць месцы злучэння тканін арнаментальнымі палоскамі, дэкаратыўнымі швамі, прошвамі, карункамі было распаўсюджаным мастацка-тэхналагічным прыёмам у беларускім народным тэкстылі. Як адметны сродак кампазіцыйнага вырашэння гэты маркер захоўваў сваю дэкаратыўную ролю нават страціўшы практычную і апатрапейную функцыі. Напрыклад, у в. Яжаўкі Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. традыцыйна ткалі вельмі вузкае палатно. Для пашыву жаночага фартушка патрабавалася тры полкі такога палатна, што сапраўды адпавядае прынцыпу модульнасці ў беларускім народным тэкстылі. Падол фартушка звычайна ўпрыгожвалі трыма папярочнымі палосамі ўзорыстага ткацтва або вышыўкі, якія пашыраліся да нізу. Полкі палатна ў ніжняй частцы злучалі дэкаратыўнымі ажурнымі швамі, якія звычайна выконвалі ніткамі чырвонага ці чырвонага і чорнага колеру. Пры замене саматканага палатна на фабрычны паркаль, які меў значна большую шырыню, адпаведна змянілася і канструкцыя пашытых з яго прадметаў традыцыйнага адзення. Жанчыны в. Яжаўкі пачалі шыць свае фартушкі з адной полкі паркалю, але ў агульнай кампазіцыі вырабу тыя месцы, дзе раней злучаліся полкі палатна, маркіравалі адпаведнай вышыўкай, якая імітавала дэкаратыўныя злучальныя швы. Захоўвалася пры гэтым і традыцыйнае размяшчэнне ўзорыстых палос, прапарцыянальныя суадносіны арнаментаванай часткі фартуха з белым полем, нягледзячы на паступовыя змены ў тэхніцы аздаблення і характары арнаменту [6, с. 139–140], (Іл. 2, 3, 4).

Прынцып захавання агульнай кампазіцыі пры аздабленні традыцыйнай рэчы можна прасачыць і на прыкладзе народных сарочак, якія ў XX ст. часам шылі з паркалю. Нават пры пераходзе да паліхромнай вышыўкі гладдзю, як гэта адбылося на тэрыторыі Усходняга Палесся, яшчэ доўга захоўвалася агульная архітэктоніка народнага адзення з традыцыйнымі месцамі размяшчэння арнаменту. А месцы былых злучальных прошваў паміж рукавамі і палікамі на цэльнакроеных рукавах паркалёвых сарочак маркіраваліся вузкай палоскай вышытага геаметрычнага арнаменту.

Устойлівасць агульна-вобразнага вырашэння, якое захоўвае ў сабе архаічны візуальны код, звязаны з ідэнтыфікацыяй «сваё» і «чужое», наогул характэрна для беларускага народнага касцюма. Паступовыя перамены ў ім былі звязаны са зменай матэрыялаў, тэхналогій, характару арнаменту, каларыту, канструкцыі асобных рэчаў. У той жа час назіраецца імкненне да захавання мясцовай вобразнасці. Напрыклад, у раёнах Усходняга Палесся, у паўднёвай частцы Падняпроўя пасля пераходу ад расхіннай панёвы да сшытага андарака, яго насілі падаткнутым спераду пад фартухом. Такі спосаб нашэння, як і спосаб нашэння панёвы, пакідаў адкрытым арнаментаваны падол сарочкі і ў цэлым нагадваў мастацка-пластычны вобраз папярэдняга касцюмнага комплексу. Захаванне мясцовай вобразнасці за кошт асаблівасці нашэння прасочваецца і пры замене старажытнага ручніковага галаўнога ўбора (наміткі, намёткі, плата) на хусткі – саматканыя або фабрычнага вырабу. У адрозненне ад арнаменту і структуры тканіны, якія ўспрымаюцца толькі на блізкай адлегласці і абумоўлены матэрыялам і тэхнікай выканання, архітэктоніка асобных тэкстыльных вырабаў (ручнік, посцілка і інш.) або прадметнага комплексу (касцюм) успрымаецца здалёку і з’яўляецца візуальным кодам, які ўтрымлівае абагульненую інфармацыю.

Што датычыцца ручнікоў в. Неглюбка, то іх эвалюцыя закранула не толькі каларыт і арнаментальныя формы, але і тэхнічны бок вырабу. Калі ў канцы XIX – пачатку XX ст. пры вырабе неглюбскіх ручнікоў, якія ў той час былі бела-чырвонымі, выкарыстоўваліся такія тэхнікі ўзорыстага ткацтва як браная, закладная, перабор пад палатно (Іл. 5, а), дык з сярэдзіны 20 ст. перавага надавалася спецыфічнаму аднабаковаму неглюбскаму перабору «троечкамі», які дазваляў узбуйніць матывы (Іл. 5, б), дапоўніць кампазіцыі ручнікоў стылізаваным раслінным арнаментам і ўвесці паліхромію (Іл. 6). Але пры гэтым агульнае кампазіцыйнае вырашэнне ручніка заставалася нязменным, што праявілася ў

прапарцыянальных суадносінах белага сярэдніка, раўнамернаператканага папярочнымі чырвонымі палосамі і доўгіх чырвоных канцоў, прынцыпе сіметрычнага размяшчэння на іх арнаментальных палос з вылучэннем у цэнтры больш шырокай, у характэрнай аблямоўцы чырвоных канцоў ручніка адмыслова сплеценымі махрамі.

На падставе прыведзеных вышэй прыкладаў можна зрабіць выснову аб тым, што пры ўсёй значнасці складальнікаў этнічнай своеасаблівасці беларускага народнага тэкстылю, якія аб'яднаны Вольгай Аляксандраўнай Лабачэўскай у паняцце «мастацкі канон», найбольш устойлівай, на наш погляд, з'яўляецца архітэктоніка традыцыйных тэкстыльных рэчаў і іх комплексаў, паходжанне якой мае глыбокія семантычныя карані. Яна звязана з ментальнасцю народа і патрэбнасцю ў перадачы інфармацыі. Падобна сучаснаму штрых-коду, які дапамагае арыентавацца ў разнастайнасці прамысловых вырабаў, архітэктоніку народнага тэкстылю можна лічыць асноўным ідэнтыфікацыйным візуальным кодам, які дапамагаў нашым продкам адрозніваць «сваё» ад «чужога», нават у тыя часы, калі геаметрычны арнамент не быў такім развітым як у канцы XIX – пачатку XX ст.

Архітэктоніка рэчаў народнага тэкстылю і іх комплексаў з'яўляецца тым стрыжнем, на які накладаюцца астатнія кампаненты, што ўдзельнічаюць у стварэнні пэўнага мастацкага вобразу – каларыт, структура тканін і іх арнамент, якія больш схільныя да перамен і залежаць ад розных уплываў, а таксама ад тэхнікі вырабу і прыёмаў аздаблення. У комплексе з архітэктонікай яны дапамагаюць дакладна вызначыць этнічную адметнасць беларускага народнага тэкстылю і прасачыць трансфармацыю яго мастацка-дэкаратыўных якасцяў у прасторы і часе.

Іл. 1 а, б, в

Іл. 2

Іл. 3

Іл. 4

ЛІТАРАТУРА

1. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А. Лобачевская. – Минск : Беларуская навука, 2013. – 528 с.
2. Булыка, А. М. Слоўнік іншамоўных слоў: У 2 т. Т. 1: А–Л –Мінск : БелЭн,1999. – 736 с.
3. Лабачэўская, В. А. Повязь часоў – беларускі ручнік: альбом / В. А. Лабачэўская.– Мінск : Беларусь, 2009. – 300 с.
4. Штриховой код // Википедия – свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: http: // ru.wikipedia. org / wiki / Штриховой_код. – Дата доступа: 19.11.2014.
5. Віннікава, М. М. Ручнік як сімвал роду М. М. Винникава // Ручнік як увасабленне традыцыйнай культуры беларусаў: Матэрыялы абл. навук.-практ. канф. – Віцебск, 1998. – С. 15–19.
6. Віннікава, М. М. Скарбы з вясковых куфраў: Традыцыйны касцюм і тэкстыль з калекцыі «Народнае мастацтва беларускага Палесся»: Ілюстраваны каталог / М. М. Віннікава, П. А. Богдан. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2009. – 184 с.

Іл. 5 а, б

Іл. 6

СПІС ІЛЮСТРАЦЫЙ

1. а) Ручнік. Канец XIX ст. в. Моталь Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. МСБК: КП-4835 / Т-1751.

б) Ручнік. 1930-я гг. в. Моталь Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. З прыватнай калекцыі.

в) Ручнік. 1950-я гг. в. Моталь Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. МСБК: КП-1445 / Т-119.

2. Фартух. 1920-я гг. в. Яжаўкі Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. МСБК: КП-7478 / Т-3460.

3. Фартух. 1930-я гг. в. Яжаўкі Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. МСБК: КП-7480 / Т-3462.

4. Фартух. 1930-я гг. в. Яжаўкі Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. МСБК: КП-7484 / Т-3466.

5. а) Ручнік. 1910-я гг. в. Неглюбка Веткаўскага р-на Гомельскай вобл. МСБК: КП-1518 / Т-181.

б) Ручнік. 1930-я гг. в. Неглюбка Веткаўскага р-на Гомельскай вобл. МСБК: КП-6506 / Т-3058.

6. Ручнік. 1960-я гг. в. Неглюбка Веткаўскага р-на Гомельскай вобл. Гомельскі палацава-паркавы ансамбль: Інв.№ 14935 / ПІ-223.

Горбунов И. В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СОВРЕМЕННЫЙ БЕЛОРУССКИЙ МУЗЕЙ В КОНТЕКСТЕ ОБНОВЛЕНИЯ ЭКСПОЗИЦИЙ В СНГ

Новый взгляд на развитие музейного экспозиционного дизайна по материалам II Национального форума «Музеи Беларуси-2014, Музей и грамадства: Ад камуникацыі да узаемадзеяння» в Гомеле 26–27 сентября 2014

В статье рассматривается вопрос о современном музее эпохи глобализма, масштабной модернизации информационных технологий в контексте проблематики обновления видовой структуры экспозиции. Особенно остро проводится научная полемика о месте мультимедийных технологий и тотального проектирования. Насколько они связаны между собой и каким видит музей будущего поколение студентов-дизайнеров, начинающих архитекторов и представителей масс-медиа и музееведов.

Одна из насущных задач это процесс изучение истории создания экспозиций в практике строительства ***новых типов зданий.*** В Республике Беларусь изменения налицо, в такой небольшой европейской стране насчитывается **134** музея и **58** филиалов, они занимают **310** зданий. «В тройку самых популярных белорусских музеев в 2013 году вошли Несвижский замок, Брестская крепость и дворец Румянцевых-Паскевичей в Гомеле и замыкает перечень комплекс «Мир», «Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник, Государственный музей истории Великой Отечественной войны. (по данным АИФ № 21 (333) 21 мая 2014 г., с. 39)

Цель статьи тесно связана с выявлением основных тенденций развития музеев в контексте проблематики обновления и модернизации экспозиций за последние **10–15 лет** в разных странах мира. Сравнительный анализ создает предпосылки к формированию новой парадигмы музейного движения на будущее пятилетие.

Оценка места и значения Белорусского музея в мировом сообществе.

За последнее десятилетие в Европе, Соединенных Штатах Америки, Канаде и Японии ведущие архитекторы мира стремятся воплотить в музее свои сокровенные

мысли и притязания на звание самого оригинального и самого передового архитектурного объекта. Это очень заметно при рассмотрении творчества Нормана Фостера, Франка Гери, Джузеппе Калатравы, Колина Фурнье, Даниэля Лебескиндта и многих других лидеров архитектурного авангарда.

Сегодня в западной цивилизации откровенные высказывания самих архитекторов принимают весьма эпатажные формы. Но и восточные цивилизации не отстают от веяний времени: Национальный музей Австралии (National museum of Australia). Canberra. проект «ARM». 2001, Австралийский музей анзаков (Anzac Hall Australia) Canberra. Denton Corcer Marshall 2001, Музей естественной истории (Commonwealth PLACE Australia) Canberra. Проект ACT Durbarch Block 2002, Мельбурнский музей Австралии (Melbourne museum of Australi) Denton. проект VIC Corcer Marshall 2001, Ian Potters Museum of Art of Australia Katsaliedis проект Architects 1998 Palmach Museum of History TeL Aviv Yafo Israel Zvi Hecke. 2002, Музей каменной скульптуры Ли Ху Ана. Китай. (Lu YE Yuan Stone Sculpture Museum. China) проект Jiakim Architects 2000, Ujae museum of Korean art south Korea) проект Kim Jong Ky+MARU 2001, Музей-лагуна в Фокусиме (Lagoon Museum Fukushima Fukushima Pref. Japan) проект Jun Aoki 1998, Музей камня (Stone Museum) проект Nasu Tochigi Pref. Japan Kengo Kuma 2000, Муниципальный музей Шимосува Япония. (Shimosuva Municipal Museum and Akahiko Memorial Musei) и «Музей истории Ислама» в государстве Катар не лишнее тому подтверждение.

В Беларуси за последние четыре года (2009–2014 гг) построено первое в стране специальное здание для музея по проекту В. Г. Крамаренко. Открытие экспозиции Музея истории Великой Отечественной войны состоялось в День Независимости 3 июля 2014 года.

Основная часть

Экспозиция это именно то, что непосредственно видит зритель, воспринимает, сопереживает, чувствует и уносит с собой, покидая музей. По оценкам самих ученых и данным интернета основная часть общества посещает *музей не чаще двух раз в год*. Чуть лучше показатель у детской аудитории – в *среднем шесть раз в год*. Появились мультимедийные технологии и основная часть людей может посетить музей в далеком Ванкувере в Канаде, не покидая своего дома. При этом сумма информации и ощущения будут такими же, как и при непосредственном контакте с музейной экспозицией. В этих условиях создается новый потребительский продукт – ***виртуальный музей***. Возникает естественный вопрос для чего строить здания музеев, но мировая архитектурная практика демонстрирует такие достижения дизайна, что иногда приходит мысль, что современный музей не уступает по своей красоте и пластике всем ультрасовременным аэропортам и гипермаркетам и другим общественным зданиям. Это веяние не осталось без внимания отечественных архитекторов, но не нашло своего подтверждения в таких журналах как «Архитектура и строительство», "PRO DESIGNE» (издание Белорусского союза дизайнеров), в периодической печати и в интернете. Уже второй раз успешно проходит в Беларуси национальный форум «Музеи Беларуси». В этом году он состоялся в Гомеле.

Своеобразной эмблемой национального форума «***Музеи Беларуси-2014. Музей і грамадства: Ад камунікацыі да узаемадзеяння»*** в Гомеле был плакат с изображением подростка, в руках которого были старинные часы. На открытии форума участникам показывали интерактивный музей, где контакт между зрителем, ребенком и музейными работниками сформировался в виде цельной инсталляции. Единодушное мнение зрительского жюри, что форум предназначен именно для детской зрительской аудитории, большинство посетителей были школьники, студенты ВУЗов, учащиеся колледжей.

Музейный форум проходил в легкоатлетическом манеже в Гомеле и каждый павильон был представлен своей особой программой, где например монитор, аудиовизуальные компоненты были определяющими чертами тесного контакта с посетителями. Всего было представлено более ***100 музеев Беларуси***, частные кампании из России и Украины.

Наиболее важной и определяющей чертой культурной интеграции братских народов СНГ в последнее время является сближение тесных связей в сфере музейно-выставочной работы. Руководители студий, используя мульти-дисциплинарный подход как сочетание знаний и опыта в различных сферах в настоящее время разрабатывают на новом уровне инновационные решения с их адаптацией под специфику музеев. Руководитель ООО «лаборатория «Динамические модели» Центра «Специализированные музейные информационные технологии» В. Л. Верещагин – автор 50 изобретений из Украины представил на музейном форуме в сентябре 2014 года практически все виды разработок от локальной распределительной системы – аудиотерминалы, видеотерминалы и 3D системы для информирования посетителей о содержании отдельных разделов экспозиций, диорам до новых современных художественных средств, которые признаны в всем мире ***музейно-экскурсионным продуктом***. Идет процесс исследования тенденций развития дизайна как новой формы интеграции в индустриальном обществе с точки зрения его роли и места в этом процессе. В Гомеле республика Беларусь была представлена как ***единая музейная корпорация***, имеющая сложившуюся традицию культурного обмена в этой сфере именно поэтому что на Биеналле было представлено несколько промышленных кампаний (НПКООО «САТМЕН» Минск), наши коллеги из Украины (DML. Севастополь) и России (Калининградский областной историко-художественный музей). С точки зрения теоретической модели процесс осмысления такого сложного явления как мировой дизайн в свое время привлек в России ряд исследователей. Ими было написано ряд теоретических статей и успешно прошла защита докторских диссертаций о ведущей роль мультимедиа в мировом культурном пространстве. Рассмотрим некоторые из них.

Появление в России докторской диссертации и монографии И. А. Чернийчук «Тотальный дизайн. Исследование возникновения и развития» определило ведущую роль дизайна в культурном пространстве, персонифицируя новую роль художественного конструирования как унифицированной системы, связывающей в единое целое образ грядущей цивилизации роль художника-дизайнера в этом процессе. Активизировался процесс

подготовки этих специалистов в СНГ во всех крупных культурных центрах и в Казахстане, и в Туркмении и Республике Молдова, но основная причина медленного процесса внедрения дизайн-разработок отсутствие государственного регулирования и определения национальной политики в сфере дизайна. Заметим, что в свое время штат филиала БЕЛВНИИЭТЭ насчитывал более 400 сотрудников. Сегодня эта организация в республике не существует вообще и национальная программа по дизайну пока не имеет государственного статуса. (В послевоенной Англии этот вопрос решался членами парламента и указом главы государства на пост руководителя национальной программы был назначен член королевской семьи Лорд Хью.)

Общее количество статей в периодике и кандидатских диссертаций по музейному делу дает повод говорить о новой ступени изучения вопроса о феномене современного музея. Исследование И. А. Чернийчук в ***2010 году*** – это попытка автора обратится к не простой проблеме. И вот как интерпретирует искания западных идеологов исследователь музеев Н. И. Барсуковая: «Сейчас уже видно, что тот постмодернизм, 60–70-х годов, и сегодняшний, насквозь пронизавший современное художественно-эстетическое сознание – нечто иное. Жизненная неустроенность и тенденции «капсулированы» в проектной деятельности модернизма вызвали неосознанные желания в улучшении качества жизни на первой стадии развития постмодернизма, выразившиеся в протесте и эпатаже. Затем, на рубеже XX–XXI веков появилось системное начало, сформировавшееся в средовое мышление. Второй (современный) этап постмодернизма датируется с 80-х годов прошлого века до настоящего времени. Именно в это время постмодернизм становится широко известным, влиятельным течением искусства и культуры во многих странах мира. Как нам кажется, именно он стал тем направлением, которое соединило в себе все настроения и философские взгляды современной культуры, отразило внимание к культурам Востока, Латинской Америки, Африки как свежим источникам обновления мировой культуры на началах полицентричности» [1]. В современном мегаполисе мы видим десятки зданий этой эпохи, но важно подчеркнуть что тенденция приобретения черт постмодернизма усиливается и в сфере музейной практики. В музей пришли выставочные технологии с ЭКСПО выставок и они повлияли на эстетику в целом. Хай-тек стал определяющим стилем оформления (причем где нужно и где не нужно) Это стало «модой». Проще в приобретении в монтаже в эксплуатации. Как на это реагировать молодым начинающим дизайнерам.

Очень важно подчеркнуть, что с ростом образовательных технологий в Беларуси и появление новых учебных предметов, таких как *архитектоника, теория и методология дизайна, теория стилеобразования, история дизайна, история проектной культуры* на художественно-графическом факультете УО «ВГУ им. П. М. Машерова» коллективом кафедры создана база для расширения таких сложных понятий как тектоника, модульные системы, светопластика, объемное проектирование и применение подключаемого визуализатора V-Ray 1.5 SP2 для 3D MAX проектирования. Применение этих технологий исключает более длительный период проектирования, экономит время дизайнера и дает возможность увидеть пространство музея целиком с высокой точностью воспроизведения всех деталей проекта, таких как витрины, подиумы, аудиовизуальные компоненты.

Остановимся на том факте что в рамках национальной программы следующий 2015 год в СНГ объявлен «Годом образования», и это послужило поводом внести эти коррективы на последнем саммите членов международной комиссии в Минске в октябре 2014 года.

Изменился и сам образовательный процесс, в научный оборот входит новый образовательный продукт – учебный виртуальный ***модуль*** по специальности дизайн [1]. Эти технологии в первую очередь находят применение при проектировании средовых объектов, таких как музеи и международные экспо-выставки. Но и в сфере современного искусствоведения происходит резкое возрастание интереса к изучению музея как социокультурного института. Каковы его перспективы и кто из архитекторов сегодня решает эти проблемы в контексте роли и значения теории музейного дела. Мы делаем попытку внести свои коррективы в этот сложнейший вопрос, выявить тенденции развития и показать лучшие достижения экспозиционного дизайна первой половины второго десятилетия XXI века.

Современный музей в период модернизации информационных технологий изменил жизнь общества и его взгляды на историю мировой цивилизации. Музей как никакой другой социокультурный институт является главным передатчиком информации о том или ином элементе культуры. Его диапазон настолько широкий, что порой это удивляет даже профессионалов-музееведов, которые находят не только новые формы обновления экспозиций, но и сами названия музеев, что в свою очередь влияет на образ музея. Появились ***Музей Воды*** в Санкт-Петербурге и музей подводной скульптуры «***Канкун***» в Мексике, который вообще изменил восприятие о данном предмете, ввиду того чтобы увидеть это чудо можно только надев акваланг. Изменились формы подачи изобразительного материала почти до неузнаваемости. Музей перестал быть статичным, а скорее стал более активным и динамичным в форме своего показа, что повлияло на архитектуру в целом. В результате этих изменений возник новый тип музея уже совершенно не похожего на другие общественные здания. Чем живет современный музей, кто стоит за фасадом его социального заказа, каков его статус в жизни общества. Внешний вид и сам род деятельности говорит о том, что это музеи совершенно новой эпохи. Это эра новых конструкционных технологий и материалов, возможностей проектирования и пристальный взгляд архитектора на среду и окружения музея. Что характерно; все вышеперечисленные объекты почти сливаются со средой и являются высшим достижением экспозиционного дизайна периода обновления и модернизации экспозиций 1998–2008 по оценкам авторитетного английского издания «Pheidon» [2]. Это первый этап мирового процесса музеефикации предметно-пространственной среды с более органичным наполнением, когда архитектор не только определяет стилистику здания, но и все предметное окружение. Очень выпукло эта тенденция прослеживается в Японии и Южной Корее, а в последнее время и в КНР. Все это в целом повлияло на решение министерством культуры Республики Беларусь проводит один раз

в два года особый смотр в сфере музейного оформления, сосредоточив внимание не на эпистолярном административном отчете, а в сфере делового контакта с показом реальных проектов и достижений в сфере оформления музеев вне зависимости от предметного наполнения того или иного музея с точки зрения фондовых коллекций, а с точки зрения уровня музейной коммуникации между зрителем и самой экспозицией.

В Беларуси попытались выполнить задачу привлечения в музей новых идей, и площадка форума была представлена последними достижениями мультимедиа. Больше всего представил различных направлений в этой сфере Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник. Он включает в свой состав; Музей истории архитектуры Софийского собора, Краеведческий музей, Музей белорусского книгопечатания, Музей-библиотека Симеона Полоцкого, Художественная галерея, Музей традиционного ручного ткачества Поозерья, Музей-квартиру З. М. Туснолобовой-Марченко, Музей боевой славы, Детский музей, Природно-экологический музей [2]. Все эти объекты составляют единый музейный комплекс, тесно интегрированный в инфраструктуру города. На форуме директор музея-заповедника Т. А. Джумантаева представила интерактивный комплекс с визуальной программой по каждому музею. В целом это самый большой павильон и самое разноплановая программа в номинации «Лучший музей по организации культурно-образовательной деятельности»

Например «Речицкий краеведческий музей» представил интерактивную музейную инсталляцию, посвященную творчеству Александра Исачева (мастерская художника и демонстрацией одноименного фильма о его творчестве. Автор проекта Н. В. Заева.)

Государственное учреждение культуры «Музей битвы за Днепр» г. п. Лоев представил инсталляции в виде людей в униформе времен Великой Отечественной войны, показывая что следующий 2015 год пройдет под знаком мероприятий празднования 70-летия Великой Победы.

Для того чтобы ответить на вопрос какое место в цивилизаторской деятельности занимает современный музей в Беларуси периода 2000–2014 гг. нам не достаточно изучить несколько буклетов в библиотеке, рубрики страниц интернета.

За последние пять лет череда выставок и открытие экспозиций музеев в Мире и Несвиже обошлось государству на сумму (300 млрд. белорусских рублей по информации в средствах СМИ). Президент лично принимал в открытие некоторых из них, из его личного фонда 140 млн. белорусских рублей получили в качестве приза работники Гомельских музеев на фестивале музеев в Гродно в октябре 2012 года. Два года спустя II Национальный форум «Музеи Беларуси 2014 года», который прошел 26–27 сентября имел свою цель несколько иного рода. Девиз форума «Музей і грамадства: Ад камунікацыі да ўзаемадзеяння» и основное содержание работы было расширение спектра музейных услуг; соответствие стандартам музейного обслуживания, повышение качества, достоверности и содержательности экскурсионного обслуживания, усиление эмоционального воздействия на посетителей, возможность создания новых музейно-экскурсионных продуктов, повышение уровня обслуживания индивидуальных посетителей, в том числе и иностранных, интерактивность получения посетителями музейной информации, защита экспонатов от несанкционированного доступа. Рассмотрим деятельность некоторых кампаний, специализирующихся на проектировании и обслуживании музеев.

Научно-инновационная лаборатория «Динамические модели Центра «Специализированные музейные информационные технологии» (www.dml.co.ua, dml_@ukr.net, Севастополь-7 а / я 3) представил свою модель комплексного обслуживания и алгоритмов работы в диапазоне от разработки концепций и проектов до нестандартной защиты экспонатов. Белорусские специализированные художественные мастерские, такие как «Стальное наследие (Stell Legacy)» представили коллекцию доспехов, которые сегодня находятся в Несвижском и Мирском замках, частных коллекциях Беларуси, России, США, Германии, Швеции и стран Ближнего Востока. (www.sl-armours.com e-mail: slegacyarmour@yahoo.com. Нам есть что показать на любом европейском музейном форуме.

Это говорит о том, что в современном государстве музееведы сами решили расширить взаимодействие в сфере обмена информации, сблизить границы своих стран в непростой период военного конфликта на Украине. Форум в Гомеле продемонстрировал желание иметь свою программу на долгосрочное развитие. Основное внимание уделялось и теме патриотизма и осмысление темы войны и мира в контексте 100-летия событий начала I Мировой войны. Практически все музеи выставили стенды, макеты, костюмированные композиции, посвященные этой дате. Вилейский краеведческий музей показал экспозицию, состоящую из «артефактов» столетней давности: военная фурнитура, письма, документы, фотографии, карты боевых действий в реликвийной обстановке интерьера на фоне огромного фотопанно переправы через Вилейку в 1914 году. 18 октября планируется под Минском провести костюмированный «фестиваль», посвященный этой дате.

Современный дизайн музейно-выставочного комплекса был представлен Музеем истории Великой Отечественной войны в виде тщательно выполненного макета нового здания на проспекте Победителей. Проект сложный и спорный с точки зрения пластического архитектурного решения, постоянно комментировали на форуме сами работники музея. Это новый этап создания новых специализированных музейных зданий, Наиболее ранний проект – здание Национального художественного музея был построен в 1950-е гг. Сегодня практика художественного оформления и архитектурно пластическое решение музеев мира кардинально изменилось.

Все сегодня понимают, что музей такое же вложение денег, как и банковское дело, что в свою очередь вызывает непонимание у некоторых молодых людей, которые не осознают, что музей формирует национальное самосознание и дух. Предшествующим этапом стал процесс активизации архитектурного образования это и открытие факультета дизайна в Витебске на художественно-графическом факультете УО ВГУ им. П. М. Машерова, на кафедре «дизайна» в УО Институт современных знаний им. А. Широкова (Минск) и это дает повод говорить, что необходимо проводить более широкую полемику о музее не только в классическом аспекте,

но и о музее как феномене культуры в эпоху постмодернизма, признавая тот факт, что у нас в республике еще только зарождаются основы грамотного системного подхода к музейному экспозиционному дизайну. Как это происходит на практике. Исходным документом для начала работ по архитектурно-художественному проектированию экспозиции служит научная концепция, в которой содержится достаточно полная характеристика общего экспозиционного замысла. На ее основе, а в ряде случаев после написания расширенной тематической структуры (тематического плана) создается генеральное решение экспозиции, то есть первоначальный художественный проект. В нем разрабатывают следующие аспекты: общие стилевые принципы раскрытия содержания экспозиции архитектурно-художественными средствами. Второй аспект выбор экспозиционного оборудования. Если не так давно мы считали что музей это здание полностью лишено окон ввиду того что в нем есть проблематика загрузки внутреннего объема за счет оконных проемов, то сегодня это условие в большинстве стран не выполняется, а даже наоборот игнорируется полностью.

В своей диссертации И. А. Чернийчук в частности указывает «…Кроме традиционных видов индустриального и графического дизайна со временем дизайном стало называться даже то, что традиционно считалось искусством или ремеслом» [3].

Но вопрос полемики стоит намного шире И. А. Чернийчук дает понять, что же сегодня такое дизайн и как он медленно и неуклонно «поглощает» все другие формы искусства, превращая здание музея в удивительный архитектурный объект, наделенный новым содержанием, что очень сильно отодвигает наше представление о музее как о здании с колоннами и портиком. Его проектированием сегодня занимаются ведущие практики мирового дизайна. Внешне музей уже вообще не похож на классическое здание, и его видовая структура выходит за рамки нашего представления о его внешнем классическом виде. (**Рисунок 1.) «**По силе воздействия и охвата тотальное проектирование стремится встать в один ряд с возможностями Творца, предполагает *поглотить* архитектуру, скульптуру, живопись и графику, все визуальные виды искусства. Как тенденция развития, тотальный дизайн занимает все больше места в жизни людей, превращая жизнь в зрелище, в спектакль, о чем предупреждал еще в 1967 г. французский писатель и философ Ги Дебор.» [4].

Развитие музейного экспозиционного дизайна как специфического явления.

Развитие дизайна как специфического явления выявляет новую сторону его усилий по трансформации предметно-пространственной среды. Почему это происходит. В западных странах в связи с развитием общего уровня образования в целом музей имеет широкое пропагандистское значение в обществе. В Англии и Германии это, прежде всего широкое распространение музеев техники и мультимедиа. Как общая тенденция развития дизайна в мировом масштабе. Но ученые предупреждают о чувстве меры. У мультимедиа и новых информационных технологий нет своего реального пространства. Оно им вроде бы и не нужно в силу их виртуальности и приватного характера потребления. Однако в городской среде уже давно идет активное наступление рекламного мультимедиа, с гигантскими табло и полиэкранами. «Должен ли музей лишь собирать, хранить и популяризировать объекты культурно-исторического наследия, или он должен ставить животрепещущие вопросы современности и искать на них ответы вместе с обществом? Имеет ли музейщик право проэкспонировать все, что может прийти в голову в любой момент жизни, или ему надлежит поступать более взвешенно? Есть предварительное ощущение, что проблема залегает вовсе не там, где кажется. Периодически вспыхивающие страсти по поводу дозволенного и недозволенного в музее побуждают нас обратиться к смысловому полю границ, запретов и долженствований. В частности, можно вспомнить, что Зигмунд Фрейд полагал отказ и запрет себе источником морали. Действительно, мораль возникает не там, где я себе разрешаю, а там, где я себе запрещаю, провожу границу дозволенного, ставлю ограничения. Поле дозволенного может быть просторнее или теснее, но совсем обойтись без очерченных границ невозможно Именно так очерчивает круг проблем автор данной публикации [5].

Тот факт, что музей в условиях постмодернизма (неорадикализма) меняется в лучшую сторону по своей архитектурной интерпретации, неоспорим, но в его идеологической структуре виден почерк художника нового рода. В своей научной работе доктор искусствоведения М. Т Майстровская в частности указывает, что «До сих пор нередко ограничивается роль художника – проектировщика в экспозиции, и за ним остается право лишь на «оформление» научного замысла и авторского сценария. При этом сохраняются старые, изжившие концепции, так называемые "методические", научно-экспозиционные планы, что ведет к созданию невыразительных и не воспринимаемых современным зрителем экспозиций. Это происходит в результате незнания и неприятия художественной сущности экспозиционного построения. Другой крайностью становится создание музейной экспозиции в форме "сомнительного и вольного экспериментирования с музейным предметом", построение сложных и формально субъективных авторских экспозиционных «высказываний» [6]. Видимо очень остро стоит вопрос о балансировании художника на грани этих двух полярных мнений.

С другой стороны есть веские аргументы против включения музея в сферу видео-арта и введение новой формы – виртуального музея. О том, как выглядит музей, мы можем узнать из интернета и разработчики сайтов пришли к выводу, что необходимо развивать доступную форму музейной экспозиции. Этой формой стали ***виртуальные музеи***, хотя они и не дают полного представления о самом объекте, но в целом формируют наше сознание. Очень продуктивно освещает вопросы исторической реконструкции английский телеканал «Viasart History». Практически этот канал показывает нам вопросы чисто музейной практики, археологических раскопок. Российский эксперт музейного дела и заведующий Лабораторией музейного проектирования Российского института культурологии Алексей Лебедев в частности пишет: «К тому же есть еще видео-арт, который, пусть пока в рамках фестивалей, тоже завоевывает себе место на улицах крупных городов. Музей признал и принял в своих стенах компьютерную технику, но пока она живет в его залах несколько обособленно, то ли

стесняясь занять место рядом с вечным искусством, то ли пугаясь своей чрезмерной привлекательности для современного человека. Примеры, рассмотренные в этой статье, скорее, исключения. Но будущее именно за ними. Есть веские основания предполагать, что дальнейшее развитие музейного дела пойдет в сторону заметного увеличения интерактивности экспозиций и широкого использования современных средств отображения информации» [7].

Известный теоретик современной музееологии В. Глузиньский в частности отмечает, что «музей не должен быть местом, где человек постигает объективную действительность, для этого есть академические аудитории и научные труды, он должен быть местом, где переживают человеческий мир ценностей и значений» [8]. Нельзя не согласиться с ним лишь только потому, что это вообще какой-то особый мир, не похожий на другие социальные институты. Это не вид зрелища как кинематограф, хотя есть не менее двух десятков музеев кино. Но у них другая специфика. Это не театр. Хотя есть сотни музеев, посвященных истории театра и театральных деятелей. Это не аэровокзал, где иногда люди проводят десятки часов и не банк. С 1980-х гг. благодаря выходу в свет приложения под редакцией Ю. Пищулина в журнале «Мир музея» в рубрике «Мир музейных технологий» в России стали проводить грамотную музейную политику. «Сегодня важным становится разнообразие интерпретации музейной информации, а не единая версия ее трактовки, как было еще совсем недавно. Это приводит к резкому возрастанию роли проектирования экспозиций и выставок, в сферу которого, помимо художественного, включается научное и сценарное проектирование. Выставка и экспозиция современного музея, рассматривается как крупномасштабный – социально-культурный проект» [8].

Видимо область «тотального музейного проектирования» находится сегодня за гранью нашего понимания законов эстетики. Музей слишком авторитарен в авторской концепции. Его стены, потолки и внутренний объем предмет долгого исследования и очень напряженного искусствоведческого анализа, так же как и видовая экспозиционная структура. Совершенно уникально развивается скандинавский музейный дизайн. В России созданы кампании по изготовлению витрин и всего музейного оборудования. Появляется промышленный индустриальный профессиональный подход к оформлению музеев. Здесь виден почерк самого научного учреждения, каким является «Лаборатория музейного проектирования Российского института культурологии».

Возникает вопрос куда пойдет наш белорусский музей. Каким он станет. Это новый «скансенс» или огромная архитектурная инсталляция как в австрийском Граце. На фотографии изображен крупнейший в Европе ***музей современного искусства*** **(Рисунок 2.)**

Музей прост своей правдой. Там есть предмет в том виде как мы его можем найти в банке. Самоценность музея как мы уже говорили в соприкосновении с предметом. Теоретическая полифония мнений взглядов на данную проблему приводит к одному логическому выводу. На первом этапе традиционные формы музея начинают меняться.

«Если XIX век можно по праву назвать «веком музея», то в XX столетии в развитии музея обнаруживаются противоречивые тенденции. С одной стороны, сама необходимость существования традиционных форм музея ставится под сомнение, и он подвергается критике как представителями всевозможных авангардных течений в искусстве, так и политическими движениями, обвиняющими его в элитарности [9].

Что же происходит с российскими музеями. Проектов много, над их созданием трудятся московские и санкт-петербургские экс позиционеры. Какая школа лидирует пока ответить сложно, но одно ясно процесс набирает силу.

Не будем брать в расчет Эрмитаж или ГИМ в Москве. «В целом, европейский музей является плохо отлаженным и во многих случаях не имеющим четкой функции институтом. Этот факт явствует как из отношения к музею публики, которая, как предполагается должна получать от него пользу, так и исходя из точки зрения экспертов. Публика равнодушна к музею» [10]. Не входя в позицию автора данной статьи, отметим, что западные страны нацеливают свое внимание именно на музеях техники, исследуя дизайн во всех его проявлениях. Это не мода, а веяние времени и объективное развитие дизайна во всех странах мира Прежде всего это музеи крупнейших автомобильных кампаний Германии: кампании «BMW» в Штутгарте и «Мерседес-Бенц». Внешне их облик дань моде последних лет. Над их созданием трудились лучшие архитекторы, освоившие практику постмодернистских тенденций при проектировании этих средовых объектов. Радикально изменив структуру здания они довели внутренние интерьеры до *полной стерильности,* чтобы ничто не отвлекало зрителя от главного в музея именно самого автомобиля, для экспонирования которого и выполнена экспозиция.

«Отметим, что даже при междисциплинарном исследовании, затрагивающем все вышеупомянутые моменты, остаются неясными эпистемологические основания тех или иных форм музея и механизмы его функционирования, так как эти вопросы не могут быть решены, если рассматривать музей как самостоятельный институт, вне контекста культуры в целом» [11]. Согласимся с тем, что в эпоху постмодернизма сам музей в его чисто духовном аспекте, как форма изучения предмета материальной культуры уже перестает интересовать самого архитектора. Он работает над «***оболочкой***», изучает формообразование интерьера только лишь по его видовой структуре: зал, анфилада, эркер, коридор и т. д. Ему необходимо сразу сгруппировать помещения и подвести здание как говорят «под цоколь», изолировать его от предметно-пространственной среды. Но другого мнения японские архитекторы как мы уже отмечали это. Их духовная практика на порядок выше европейской и они располагают объект таким образом, что сам музей является неразрывной частью самого ландшафта, сливаясь с ним воедино. Поэтому те многие теоретики склоняются к мысли что …»Музей так же может пониматься как «культурная форма» (Т. П. Калугина), как механизм культурного наследования (М. С. Каган, З. А. Бонами, В. Ю. Дукельский), как рекреационное учреждение (Д. А. Равикович, К. Хадсон, Ю. Ромедер)» [12]. Мнения их различны и отличаются различными взглядами на данную проблему. Одно становится ясно, применительно к отечественной практики проектирования музеев. Мы должны уходить от практики «приспособления» под

музей ***исторических зданий*** и создавать свою индустрию музейного проектирования с «нулевого цикла». То есть именно с оценки музея в его естественном окружении. Это, как правило, решается в комплексе только при условии самой темы. Как например проект В. Г. Крамаренко нового здания музея истории Великой Отечественной войны в Минске. (**Рисунок. 3)** «Как правило, при таком подходе сам музей остается за рамками исследования, а основное внимание уделяется выполняемым музеем функциям собирания и хранения и связанным с ними аспектам. В первую очередь это свойственно сторонникам так называемого институционального направления в музееведении. В рамках данного направления музей рассматривается как один из институтов, предназначенных для хранения, собирания, интерпретации объектов» [13].

По проблематике экспонирования произведений искусства и художественного оформления опубликовано ряд статей:

Горбунов, И. В Определение типа экспозиций в свете современных требований экспозиционно выставочной работы музея. Пытанні этнологіі і фолкларыстыкі / Сборник трудов Института искусствоведения этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси 2012 г. – С. 518–523.

Проблематика реконструкции историко-архитекутрного наследия города Витебска. Культура. Наука. Творчество. IV Междунар. Научн-практ. конф. Минск, 22 апреля 2010.

Автор выступал на семинарах и научных конференциях по проблематике теоретической подготовки дизайнеров и комплексному оформлению музеев и выставок и методики преподавания дизайна.

1. Сложение белорусского ландшафта в национальных музеях на фоне регенерации историко-культурного наследия. Искусство, дизайн, художественное образование: традиции и инновации / материалы VIII Междунар. Научно-практ. конф., посвященной 90-летию со дня образования Витебского художественного техникума Витебск, 30 октября 2013 г. / Вит. гос. ун-т; под ред. код Г. П. Исаков. – Витебск: УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2014. 216 с., С. 190–194.

2. Горбунов, И. В Архитектурно-художественные особенности оформления музеев и проблемы культурной интеграции России и Беларуси. Междунар. науч. конф. «Традиции и современное состояние культуры и искусства» Государственное Научное Учреждение Научное Учреждение «Центр исследований Белорусской культуры, языка и литературы Национальной Академии Наук Беларуси». Минск 25–26 марта 2013.

3. Горбунов, И. В. Корабль-музей как новая форма организации музейной среды / И. В. Горбунов Горбунов, И. В. // ГНУ Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. Сборник на Сборник научных трудов: «Пытанне іскусствознауства этнологіі С. 388–395.

Роль и значение музея в контексте теории музейного дела трудно переоценить. Музей как феномен культуры вобрал в себя последние достижения гуманистической культуры. Современный музей изменил жизнь общества и его взгляды на историю мировой цивилизации. Он находится на «перекрестке культур Запада и Востока, соединяя вместе все лучшие достижения этих культур. Он стал являться новым эталоном жизни общества. Его видовая структура сегодня попадает в поле зрения наиболее крупных и маститых архитекторов в странах мира. Идет поиск новых радикальных решений и здесь на помощь архитекторам и дизайнерам приходят решения новых пластических образов, которые синтезируется с новыми технологическими свойствами материалов. Музей стал более разноплановым по своим архитектурным формам и этому способствует процесс тотального проектирования. Этот процесс охватывает не только интерьер, экстерьерное пространство и ландшафт, соединяя их вместе. Он гиперболизирует наши представления о возможностях адаптации самого социального института и вместе с тем он чересчур «перегружен» новациями в своем новом качестве. Трудно определить ту грань, которая отделяет дозволенное от не дозволенного. Видно как зодчий балансирует на этой грани, но то, что музей стал гармоничнее со средой признанный факт эпохи постмодернизма

ЛИТЕРАТУРА

1. Горбунов, И. В. Разработка учебного модуля по курсу дисциплины «Архитектоника» НИР «Системно-целостный подход при художественно-графической подготовке дизайнеров в процессе формирования качественно-новой среды средствами дизайна и информационных технологий» (Акты внедрения в учебный процесс от 14 марта 2013 года УО «ВГУ им. П. М. Машерова).
2. Полоцк Музейный. Авторы сост. Т. А. Джумантаева, М. М. Ильницкий. – Минск : Беларусь, 2006. 278 с.
3. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX – начала XXI веков» автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.06. / на соискание степени доктора искусствоведения Барсуковой Н. И Москва.
4. .Чернийчук, И. А. Тотальный дизайн. Исследование возникновения и развития: автореф. Дис…д-ра искусствоведения: 17.00.06 / И. А Чернийчук. – М:. 2010. – 53 с.
5. Contemporary Japanes Architecture 1985–1996 / The Japane Foundation Architectural Institute of Japan.
6. Ана Глинская, Музей : испытание границ? Необходимое и достаточное в действительности человека и культуры // Журнал «60-я параллель».
7. Майстровская, М. Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции: автореф. дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.04. / М. Т. Майстровская Моск. Худож.-промышл. ин-т им. С. Г. Строганова. – М. : 2003. – 53 с.
8. 6. Режим удаленного доступа. / Российское Экспертное обозрение. // А. Лебедев. Информационные технологии и современная музейная экспозиция. Дата доступа: 30.05.2012.
9. *Горбунов, И. В.* Корабль-музей как новая форма организации музейной среды / И. В. Горбунов Горбунов, И. В. // ГНУ Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. Сборник на Сборник научных трудов: «Пытанне іскусствознауства этнологіі С. 388–395.
10. Майстровская, М. Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции: автореф. дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.04. / М. Т. Майстровская Моск. Худож.-промышл. ин-т им. С. Г. Строганова. – М. : 2003. – 53 с.
11. Некоторые аспекты теории осмысления музея как феномена культуры» Труды НИИ культуры.
12. 10.Wmittlin, A. S. The Museum.Its History and its Tasks in Education. L., 1949. P. xii-xiv.
13. Чернийчук, И. А Тотальный дизайн. Исследование возникновения и развития : автореф. Дис… д-ра искусствоведения: 17.00.06 / И. А Чернийчук. – М: . 2010. – 53 с.
14. Там же.
15. Там же.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис 1. Museu Oscar Nimeyer. 2002. Латинская Америка. арх. Д. Лебескиндт.

Рис. 2. Музей современного искусства в Граце. Австрия.

Рис. 3. Республика Беларусь. Проект В. Г. Крамаренко нового здания музея истории Великой Отечественной войны в Минске (архитектурно-художественное решение).

Дядюх-Богатько Н. И
(Республика Украина, г. Львов)

УКРАИНСКИЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ИНТЕРНЕТ СРЕДЕ

Стремительный рост современных технологий в мультимедийных презентациях является неоспоримым. Не секрет, что большинство презентаций готовится лекторами для объяснения наглядности материала, и в этом свете особенно актуальным при создании таких презентаций является наличие библиотек, «клип-артов» с готовыми вариантами колористических и композиционных решений.

На сегодня процесс глобализации «делает» орнамент вне национального и универсальным, но как при этом понять отражение в нем духовного мира народа, его представление о Вселенной, о Боге, о жизни и смерти. Спрашивается откуда брать национальные орнаментальные мотивы? Существуют украинские национальные мультимедийные библиотеки? Откуда рядовой украинский потребитель может брать свои знания и как выполнить свои запросы по орнаменту.

Изучение украинского орнамента в кругу поставленных себе научных задач за время независимости Украины продолжает широкий круг искусствоведов, а именно Булгакова Л [1], Лупий Т [2], Андрушко Л [3], Семчук Л [4], Пилип Р [5] и другие. Состояние исследования украинской орнаментики достаточно исчерпывающе подытожил в своем труде «Лексикон украинской орнаментики» в 2005 году академик М. Селивачев [6], где автор последовательно излагает историю украинской орнаментики, сочетание пространственных решений и символического подтекста, расширено подает типологию народной орнаментики. Но как и предыдущие искусствоведы автор затрагивает лишь небольшую ряд вопросов из необходимого для нас круга.

Изучение нового ряда начинают специалисты Украинской академии книгопечатания рассматривая особенности восприятия шрифтов в мультимедийном пространстве [7]. Несколько под новым углом предлагают посмотреть на орнамент труды Никишенко Ю [8], Коновалова О [9], Польшина А [10]. Но дизайн в Интернет среде является новейшим явлением что требует постоянного внимания со стороны современного искусствоведения.

Целью данного исследования является акцентировать в широком кругу искусствоведческой общины отсутствие систематизации изложения в Интернет среду украинского орнамента. Несмотря на это, что специалистов отечественной орнаментики довольно много, однако они никогда не работали над популяризацией этой темы в Интернет среде.

Конечно, создание мультимедийного каталога – это кропотливый труд в первую очередь этнографа, позже искусствоведа-ученого, а потом еще и техническая фотофисация или сканирования, дизайнерская ретушь, калибровка и т. д. Это на самом деле труд большого коллектива, и по нашему мнению – это дело государственного масштаба для знания и пропаганды национальной истории, символики и орнаментики. Заказ на осуществление таких проектов имеет происходить от государственных институтов (министерств) как «научная тема» или «госзаказ».

На сегодня есть два независимых звена. Одно это ученые, связанные с искусством: работники музеев, этнографы, искусствоведы, имеющих доступ к орнаментальных первоисточников. Другое, это дизайнеры, программисты и пользователи IT технологий, которые бы хотели к знаниям первых иметь свободный доступ. Кажется в чем проблема? Иди в музей – уплати и фотографируй, бери книгу с орнаментальными мотивами – сканируй и имеешь орнамент. Здесь и возникает опасность. Неверно «обрезанный», чисто технически, тот или другой мотив – может иметь совершенно разные названия и значения. Или орнаментальный мотив с одинаковым начертанием, но в зависимости от типа материала на котором наносит или региона Украины имеет различные названия «точки», «циточкы», «комочки» и т. п. [6].

Как разобраться в этом многообразии неспециалисту, который стремится лишь применить «какую вышивку» или «какой орнамент» для вспомогательного декора в мультимедийной лекции об украинской культуре, литературе, поэзии. Не секрет, что на сегодня уме-

ние скомпоновать текстовую полосу и рисунок уже не нуждаются специального художественного образования, как 50–30 лет назад. Художников-оформителей обучали и истории искусства, и искусству шрифта, и этнографическим тонкостям украинских регионов. Как бы это не было странным, но «хлеб» у художников-оформителей отобрали инжинеры-программисты, которые составили определенный алгоритм соотношение текста и рисунка и предлагают их в программных продуктах. И умение пользоваться этими Ай-Ти-технологиями уже не молодеет, как 15–10 лет назад, а расширяется за счет старшего поколения, которое радуется, что так хорошо «рисует».

Для начала такой научной работы необходимо составить рекомендации для неспециалистов, что ключевым является для работы. Во-первых, это определить целесообразность использования орнамента в мультимедийных презентациях. Во-вторых, сориентироваться в историческом периоде в соответствии с текстовым наполнением. В-третьих, это не блудить в этничнических вопросах и этнографических регионах. Далее, учитывать в мультимедийный орнаментике тип материала (стенопись, керамика, текстиль или вышивка). И таких рекомендаций очень много.

Не менее важным является и учесть и составить типологические таблицы для толкования символов, которые с какими мотивами возможно комбинировать, а какие несут противоположные значения. Ну и конечно рассказать о соответствии колорита и мотива и их комбинации в украинской традиции.

Для специалистов-искусствоведов все перечисленные и не перечисленные в задачи вызывают неоднозначное обсуждение, как же возможно весь алгоритм выбора кратко донести до не специалиста-любителя «быстрых» решений в интернете. И эти задачи уже для Ай-Ти-специалистов, и с ними они легко справляются. Наша задача – задача искусствоведов, это верно подать отобранную информацию.

Часто, о мультимедийном дизайне вспоминают тогда, когда нужно максимально красочно и доходчиво донести небольшой объем информации – будь то общая информация о направлениях отрасли или презентовать инноваций продукции. Мультимедийный дизайн может легко изменяться и корректироваться а также быть адаптировано для публичного выступления лица, представляющего фирму или новый вид отечественной продукции (например, на выставке, конференции или семинаре). И именно тогда, украинский национальный орнамент послужит для популяризации Украины в мире.

О потребности подобного проекта наведу пример. Один из коллективов лингвистов НАН Украины годами работал над созданием современного толкового словаря, и для проверки выложил тестовую версию для апробации на своем сайте в Интернет. И какое было удивление научной общественности, когда в первую же ночь абсолютно вся информация с этого сервера была скопирована и выложена для свободного пользования на сайте Google.

Конечно, здесь возникают вопросы авторского права, которое в современном информационном мире довольно часто нивелируются. Должны признать, что имя компании или ее бренд на сегодня достаточно дорого стоит, а именно его постоянная поддержка и особенно защита от пиратства. Украина сечас переживает времена испытаний. И сейчас в нашей стране нет корпорации, которая бы взяла на себя задачи государственного масштаба. Поэтому важно объединить научное сообщество, чтобы популяризировать наши украинские символы совершенно бесплатно. Чтобы создать научные проекты по направлениям сотрудничества искусствоведов-дизайнеров-программистов для продвижения национальной украинской орнаментики в Интернет сети.

Популяризация украинской орнаментики через мультимедийные средства – это задача ученых для широкой общественности в Интернет сетях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгакова, Л. П Етнокультурна характеристика народної вишивки Поділля (кінець XIX – 30-і роки XX ст.). Автореф. дис. – Львів, 2000. – 20 с.
2. Лупій, Т. Ф Рушники Західного Полісся кінця XIX – п. пол. XX ст. Автореф. дис. – Львів, 2002. – 20 с.
3. Андрушко, Л. М Український рушник – поліфункціональний сакральний твір народного мистецтва. Автореф. дис. – Львів, 2009. – 17 с.
4. Семчук, Л. Я. Вишивка в народному одязі Українських Карпат XX століття Автореф. дис. – Івано-Франківськ, 2009. – 16 с.
5. Пилип, Р. І Художня вишивка українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. Автореф. дис. – Львів, 2011. – 16 с.
6. Селівачов, М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – Київ, 2005. – 400 с.
7. Дядюх-Богатько, Н. Й, Куць Я. Й. Шрифт в мультимедійному середовищі // Тези міжнародної наукової конференції Ерделівські читання. – Ужгород, 2013. – С. 78–81.
8. Нікішенко, Ю. І Орнамент як джерело дослідження етнічної культури України. Автореф. дис. – Київ, 2004. – 21 с.
9. Коновалова, О. В Антропоморфні мотиви української народної орнаментики XIX–XX століть. Автореф. дис. – Івано-Франківськ, 2010. – 19 с.
10. Польшина, О. Г. Психосемантичні особливості сприймання студентами народної орнаментальної символіки: Автореф. дис. – Київ, 2005. – 18 с.

Здановіч Н. І

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ЧАЛАВЕК І СУСВЕТ ПРАЗ ПРЫЗМУ КЕРАМІЧНАЙ ФОРМЫ

Як вядома, у культуры няма ні чыста матэрыяльных, ні чыста духоўных з'яў, усе яны, па словах Ю. Сцяпанава, «ідуць парамі». І ў нашым выпадку гаршчок як прадмет уяўляе сабою канцэпт гаршка, яго мадэль, план. Эвалюцыйны рад яго ўяўляе сабою адзін з семіятычных ланцужкоў культуры.

1. Неалітычны гаршчок як мадэль сусвету

Вынаходніцтва керамікі ў перыяд неаліту стала адной з галоўных складовых частак «неалітычнай рэвалюцыі». Адзінай формай начыння быў вялікі гаршчок (вышынёй да 40 см пры дыяметры ў 35 см). І з самага пачатку ён выконваў ролю своеасаблівага «культурнага цэнтра» (калектыўнае спажыванне: у адзіным коле вакол сасуда з ежаю збіралася вялікая сям'я) і «культурнай прасторы». Паверхня глінянага начыння становіцца ў гэты час самай трывалай

паверхняй (у параўнанні з дрэвам і косцю) для кадавання інфармацыі. Гаршчок успрымаецца як сімвал сусвету з падзелам на зоны неба, зямлі і іншасвету (апошняя найчасцей пакідаецца неарнаментаванай з-за страху перад ім і таямнічай невядомасці). На раннім этапе неаліту, на першых гаршках найчасцей арнамент уяўляў сабою вертыкальныя ці дыяганальныя наколы, насечкі [1, с. 131], што сімвалізуюць сабою адчуванне існавання чалавека ў сусвеце – у прасторы пад неабсяжным небам. Чалавек раствораны ў прыродзе і яшчэ ніяк сябе не пазначае, але прысутнічае ў ім як сузіральнік.

На этапе позняга неаліту абавязковым элементам кампазіцый становяцца гарызантальныя стужкі з тых самых наколаў і насечак, як пазначэнне зямлі, на якой стаіць чалавек (тым самым ён заяўляе пра сябе, пра сваю прысутнасць), а спалучэнне дыяганальных і гарызантальных матываў азначае сувязь, апладненне зямлі нябеснай вільгаццю [1, с. 233, 234]. Як вядома, гэта быў час паступовага пераходу да прымітыўнага земляробства, калі чалавек назапашваў навыкі апрацоўкі зямлі.

У гэты ж час упершыню з'яўляюцца выявы трохкутнікаў [1, с. 233, 234] – матыву, які стане вядучым у арнаментальнай сістэме бронзавага веку. Гэты матыў прысутнічае на посудзе як на тэрыторыяў Заходняй і Цэнтральнай Еўропы, так і Афрыкі. Адно з тлумачэнняў такога тыпалагічнага мыслення – адлюстраванне ўзаранай зямлі – зямлі, падзеленай на асобныя часткі. У гэтым бачна своеасаблівае праяўленне сілы і ўпэўненасці чалавека, які свядома пазначае прастору свайго зямнога існавання і становіцца гаспадаром тэрыторыі, дзеліць яе на выразныя часткі.

Як вядома, менавіта трохкутнікі з'яўляюцца сімваламі мужчынскага (скіраваны вастрыём уверх) і жаночага (наадварот) пачаткаў у міфалогіі індусаў. У рымскай міфалогіі Юнону нярэдка пазначалі трохкутнікам [2]. Тым самым, магчыма, чалавек канчаткова пазначыў сваю прысутнасць у сусвеце, і адначасова выявіў пераходнасць часу канца неаліту – ад панавання жаночага пачатку, жанчыны як сімвала роду – да патрыярхату і панавання мужчыны. Тым больш што на кераміцы адлюстраваўся смелы крок на гэтым шляху да пераможнага панавання – у кампазіцыі са стылізаванымі постацямі мужчыны і качкі (татэма?) на гаршку з Юравічаў [1, с. 235].

2. Керамічны посуд і сацыяльныя змены.

Індаеўрапейцы, што прыйшлі ў Еўропу ў бронзавым веку, канчаткова змянілі сітуацыю ў сацыяльнай культуры на карысць вытворчай гаспадаркі (земляробства як галоўнага занятку ў нас) і перамогі патрыярхату. Кампазіцыі з трохкутнікаў сімвалізуюць не толькі плоднасць зямлі, але усё больш – узаранае поле. З гэтага матыву нараджаецца зігзагападобны арнамент (лукатка). Як вядома, менавіта ў эпоху бронзы складваецца земляробчы каляндар беларусаў, сонечны па сваёй сутнасці. На ўсіх побытавых рэчах мы знаходзім сімвалы сонца як галоўнага гаранта ўраджаю і жыцця. На кераміцы гэта кружочкі і кружкі з кропкаю, а таксама крыжыкі, выкананыя адбіткам грабенчатага штампа [1, с. 381, 386].

Керамічнае начынне актыўна выкарыстоўвалася ў абрадавых дзеяннях. Менавіта кераміка недвусэнсоўна сведчыць пра развітасць культу продкаў у перыяд бронзы. Гэта адлюстравана ў традыцыі вырабу спецыяльнага пахавальнага посуду ў насельнікаў сярэднедняпроўскай культуры [1, с. 361], значна больш дасканалага, чым звычайная побытавая кераміка. Тым самым была праведзена выразная мяжа паміж светам жывых і памерлых. Была наладжана цэлая «індустрыя» вырабу пахавальнага посуду – тонкасценнага, высокамастацкага, абавязкова аздобленага арнаментам.

Адначасова кераміка сведчыць і пра змены ў самым побыце: здрабненне форм і іх разнастайнасць паказвае на пачатак працэсу індывідуалізацыі спажывання. Замест гаршкоў вядзёрнага аб'ёму робіцца посуд на 2–3 літры. Пераход ад акругладоннага да пласкадоннага посуду засведчыў канчатковую аселасць насельніцтва і з'яўленне стацыянарнага стала.

У жалезным веку працягваецца працэс развіцця функцыі індывідуалізацыі спажывання, што выявілася ў першую чаргу ў развіцці асартыменту посуду (з'яўляюцца нават начынні для пітва, вельмі падобныя да сучасных кававых кубачкаў) [3, с. 280–282]. Аднак жалезны век – час, калі ў кераміцы ўпершыню творчы пачатак саступае месца прагматычнаму. Яна амаль губляе арнаментыку, становіцца перш за ўсё ёмістасцю для ежы. У той жа час гэта стала стымулам для развіцця разнастайных керамічных форм (градацыя посуду на начынне для прыгатавання, спажывання і захоўвання прадуктаў) [3, с. 282–284]. На наш погляд, менавіта ў жалезным веку керамічны посуд упершыню асэнсоўваецца як аб'ект для творчасці: маецца на ўвазе выраб гліняных грузікаў мілаградцамі, многія з якіх па форме нагадваюць мініяцюрныя гаршчкі, старанна упрыгожаныя рыфленнем ці штампаваннем.

У жалезным веку з'яўляецца больш трывалы (у параўнанні з керамікай) матэрыял для захавання «культурных кодаў» – метал. Тым не менш, посуду па-ранейшаму адводзіцца вельмі важная роля ў «летапіснай» гісторыі чалавецтва: ён захоўвае ўласцівую яму з самага пачатку этнавызначальную функцыю. Калі ў перыяды неаліту і бронзы археолагі вызначаюць па ім тэрыторыі асобных археалагічных культур, то ў жалезным веку гавораць пра балцкія і славянскія керамічныя традыцыі. Прыкладам, менавіта ў славянскіх культурах пачынаючы з 6 ст. упершыню з'яўляецца новы від посуду – дыскападобныя патэльні.

У раннім сярэднявеччы, калі керамічная вытворчасць становіцца рамяством, у асартыменце і аздабленні посуду бачная сацыяльная арыентаванасць (сельская і гарадская, непаліваная і паліваная кераміка). Сацыяльная градацыя па маёмаснай прыкмеце асабліва выявілася ў эпоху Адраджэння, калі наладжваецца ўласная вытворчасць паліванай керамікі. Дзякуючы цесным сувязям з Еўропай у Беларусі распаўсюджваюцца як новыя тэхналогіі вытворчасці, так і новыя формы посуду [4]. Разам з тым, эпоха Адраджэння, якая прыпадае ў Беларусі на перыяд канца XV – пачатку XVII ст., адметная яшчэ і фарміраваннем нацыянальных моваў. Таму не толькі традыцыйныя, «спрадвечныя» формы посуду замацоўваюць свае «імёны», але і новыя, запазычаныя формы называюцца ў адпаведнасці з мясцовай вербальнай культурай.

У 1909 годзе ў Германіі стаў выходзіць часопіс «Словы і Прадметы». Даследчыкі, што групаваліся вакол яго, працавалі па прынцыпе злучэння матэрыяльнага і

духоўнага, ствараючы своеасаблівыя матэрыяльна-духоўныя семіятычныя рады, усвядоміўшы вялікае значэнне аднаўлення не толькі ведаў пра сам прадмет, але і пра словы «натуральнай мовы», якімі пазначаецца гэты прадмет. Па гэтым прынцыпе паспяхова працуюць этнографы.

Мясцовыя назвы керамічнага посуду захаваліся ў адначасовых яму пісьмовых дакументах XVII–XVIII стст. Паводле крыніц гэтага часу, сярод глінянага посуду адрозніваюць посуд «просты», «паліваны» і «чорны», што адпавядае тром вядомым тэхналагічным групам (непаліванай, паліванай і дымленай кераміцы). Паводле функцыянальнага прызначэння вылучаецца «посуд кухонны» і «посуд дамовы» (у навуковай класіфікацыі – кухонны, што ўключае ў сябе начынне для захоўвання і транспартавання ежы – і сталовы, пад якім разумеецца начынне для ежы, піцва і сервіроўкі стала).

Сярод першай групы ёсць як знаёмыя ўсім формы («гаршчок», «горшокъ, кгарнецъ»), так і посуд, які даўно вышаў з ужытку. Сярод апошніх – рынкі (патэльні на трох ножках); laткі (начынне для тушэння і запякання прадуктаў). Сярод тарнай керамікі ўзгадваюцца начынні, форма якіх захавалася да нашага часу: глякі, збаны, гладышы. Аднак ёсць вядомыя толькі археолагам начынні для напояў: «яндоўкі», «насаткі».

У некаторых выпадках маюць месца прыклады «функцыянальнай семантыкі»: макацёр (макотра, цёрла) (вялікія місы) – начынне, прызначанае для расцірання прадуктаў (маку, тварагу, яечных жаўткоў).

У якасці «посуду дамовага» узгадваюцца звычайна 3 віды начыння для сервіроўкі стала: талеркі, паўміскі і міскі. Для пазначэння начынняў для піцва ўжывалі назвы «куфель» ці «кухель», «кубокъ, кубочекъ, кубечекъ», «кварта». Яны адрозніваліся ў першую чаргу формай, а таксама памерамі.

З'яўленне паліванай керамікі сведчыла пра ўвагу чалавека да культуры спажывання, яе гігіены (таму першыя начынні паліваліся толькі знутры). Аднак паступова новы тэхналагічны набытак скарыстоўваецца і ў эстэтычных мэтах. У гэты час арнамент на посудзе канчаткова страчвае сімвалічную функцыю і набывае рысы адпаведнага мастацкага стылю. Таму гравіраваны (нанесены ў тэхніцы карбоўкі) ці намяляваны ангобам арнамент у эпоху Рэнесансу (канца XVI – пачатку XVII ст.) мае геаметрычны характар (зігзаг, ромбы, трохкутнікі і кампазіцыі на іх аснове), што адпавядае арнаментальным тэндэнцыям і формам гэтай эпохі. Эпоха барока ў посуд другой паловы XVII–XVIII стст. прыносіць раслінныя матывы ў роспіс, хвалепадобны арнамент у тэхніцы гравіроўкі і акруглыя, S-падобныя формы ў архітэктоніку начынняў [4, с. 106, 128, 143, 163].

Аднaчасова адбываецца працэс універсалізацыі керамічнай формы: побач са сваёй асноўнай функцыяй – быць ёмістасцю для ежы – кераміка выконвае і функцыю меры для сыпучых і вадкіх рэчываў. Так, гарнец ці паўгарнец – гэта і сасуды, і адпаведныя меры. Тое ж можна сказаць і пра кварту.

XVII ст. – гэта і час пашырэння функцыі керамікі: яна становіцца прадметам інтэр'еру (распісны посуд, выкананы таксама і ў тэхніцы меццамаёлікі, расстаўляецца на паліцах-гратках ці развешваецца ўздоўж сцен у памяшканнях для прыёму гасцей, дэманстрыруючы тым самым заможнасць гаспадароў). Гэтая тэндэнцыя праявіцца напоўніцу і ў наступным стагоддзі.

3. Антрапамарфізацыя керамічнай формы.

Гэтыя з'вы, на думку акадэміка Н. Я. Мара, – адлюстраванне адносін «мікракосм-макракосм», калі назвы пераходзілі з органаў чалавечага цела на інструмент ці частку прадмета, які выконваў функцыю гэтага органа.

Яшчэ з эпохі неаліту чалавек адносіўся да гаршка як да жывой істоты. Ускосна пра гэта сведчыць тое, што неалітычныя гаршчкі старанна «прычэсваліся» грабеньчыкам часцей знутры, чым звонку. Пацвердджанне антрапамарфізацыі керамічнага начыння – назвы іх частак (ручкі, ножкі, плечукі, шыйка, горла, венца (як вянок на галаве чалавека), носік). У амерыканскіх індзейцаў было прынята рабіць сасуды для піцва з выявамі чалавечага твару (так званыя фігуратыўныя сасуды). У заходнееўрапейскай традыцыі выраб такіх сасудаў-маскаронаў быў пашыраны ў XVII–XVIII стст. Траплялі такія начынні і на тэрыторыю Беларусі (Гродна, Мінск, Полацк).

Цікавым з'яўляецца адваротны працэс – перанос керамічных вобразаў на чалавечую знешнасць. Прыкладам, сярод керамічных форм XVII–XVIII стст. ёсць разнастайныя начынні з насамі-злівамі рознай формы, прызначаныя для захоўвання і разлівання розных вадкасцяў (алею, піва, віна, гарэлкі) [4, с. 137]. У пісьмовых крыніцах сустракаюцца дзве назвы іх – яндоўка і насатка. Між тым у нашай традыцыйнай культуры вялікі доўгі нос у чалавека жартаўліва называюць «яндоўкаю». Каб падкрэсліць груvасткасць, паўнату чалавека, часам ужываюць параўнанне: «цяжкі як гляк».

Такім чынам, у семіётыцы культуры матэрыяльнае і вербальнае з'яўляюцца звёнамі двух паралельных узаемазвязаных ланцужкоў культуры. І разрыў аднаго з іх ці замяшчэнне звяна чужародным непазбежна прыводзіць да разбурэння першапачатковага культурнага сэнсу. Аналіз керамічнага посуду ад часоў неаліту паказвае, што чалавек з моманту з'яўлення посуду абраў яго паверхню ў якасці своеасаблівага «летапісу» для пазіцыяніравання сябе ў сусвеце, а непасрэдная ўтылітарная функцыя яго – быць ёмістасцю для ежы – была далёка не адзінай.

ЛІТАРАТУРА

1. Археалогія Беларусі: У 4 т. Т.1. Каменны і бронзавы вякі / Э. М. Зайкоўскі, У. Ф. Ісаенка, А. Г. Калечыц і інш.; Пад рэд. М. М. Чарняўскага, А. Г. Калечыц. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – 424 С.

2. Бауэр, В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. – М.,: КРОН-ПРЕС, 1995. – С. 36.

3. Археалогія Беларусі: У 4 т. Т.2. Жалезны век і ранняе сярэднявечча / А. А. Егарэйчанка, В. И. Шадыра, В. С. Вяргей і інш.; Пад рэд. В. И. Шадыра, В. С. Вяргей. – Мінск : Беларуская навука, 1999. – С. 502.

4. Здановіч, Н. І. Беларуская паліваная кераміка XI–XVIII стст./ Н. І. Здановіч, А. А. Трусаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. –

Клімуць Ж. Я
(Рэспубліка Беларусь, г. Магілёў)

ПЛЕЦЕНЫЯ ВЫРАБЫ ПАДНЯПРОЎЯ. КАЛЕКЦЫЯ МАГІЛЁЎСКАГА АБЛАСНОГА КРАЯЗНАЎЧАГА МУЗЕЯ

На рубяжы XIX і XX ст. значную перавагу перад іншымі саматужнымі заняткамі мела пляценне. Гэтаму спрыяла наяўнасць сыравіны ў вялікай колькасці, адносна простая тэхналогія, даволі хуткі вытворчы працэс і шырокае выкарыстанне плеценых вырабаў. Разнастайны посуд, абутак, галаўныя ўборы, сельскагаспадарчыя прылады працы з саломы і лазы займалі важнае месца ў гаспадарцы беларусаў.

Пляценне – самы старажытны занятак. Яно ўзнікла раней за ганчарства і нават ткацтва. Але з-за недаўгавечнасці матэрыялаў і функцый, якія выконвалі абрадавыя рэчы, захаваліся толькі некаторыя ўзоры другой паловы XIX ст. Асноўную частку музейнага збору складаюць вырабы народных майстроў сярэдзіны – другой паловы XX ст.

Мяркуючы па археалагічных дадзеных, асновай для развіцця ўсіх відаў і формаў пляцення паслужыў выраб саламянага хатняга начыння. Яно захавала прастату і нязменнасць формаў са старажытных часоў. Саламяныя ёмістасці шчыльныя, але пры гэтым добра праветрываюцца, моцныя, але лёгкія. Таму яны выкарыстоўваліся для захоўвання мукі, зерня, круп і іншых прадуктаў.

У музейным зборы захоўваюцца некалькі ўзораў такога посуду. Зроблены ён у тэхніцы спіральнага пляцення. Аб'ём начыння стварае саламяны жгут, выгнуты спіраллю. Для замацавання віткоў паміж сабой выкарыстоўвалі лыка. Касцяным шылам або швайкай прапорвалі саламяны жгут і працягвалі туды дубец. У выніку атрымліваўся прыгожы дэкаратыўны дыяганальны малюнак паверхні. Яго характар вызначаў рытм віткоў лыка (праз адзін або два жгуты), а таксама шчыльнасць гэтых віткоў.

Формы начыння нагадваюць керамічны і драўляны посуд. Самы вялікі па памерах выраб прызначаўся для захоўвання зерня і ўяўляе сабой вялікі гаршчок з венчыкам. Зусім іншую форму мае пасудзіна для захоўвання мукі. Яе форма цыліндрычная, са скошанымі плечыкамі і кароткім нешырокім горлам, якое закрывалася вечкам. Для захоўвання садавіны і гародніны выкарыстоўвалі кораб. Яго вышыня аднолькавая з шырынёй, сценкі прамыя.

У сярэдзіне 1960-х гадоў тэхнікай спіральнага пляцення выраблялі шкатулкі на Магілёўскай фабрыцы мастацкіх вырабаў. Толькі саламяны жгут у іх дэкаратыўны – вітая гранёная пляцёнка. Паміж сабой віткі сшыты ніткамі. Крышка плоская, круглая; на ёй дэкаратыўная ручка з завіткамі. Форма вырабаў нагадвае бочку.

Доўгую гісторыю і старажытныя карані маюць і вырабы для аздаблення жылля – павукі. Хоць іх і не плялі, а збіралі з саломінак, але, дзякуючы аб'ёмна-прастораваму вырашэнню, павукі бліжэй да плеценых рэчаў. Старых узораў вырабаў не захавалася з-за выконваемых імі функцый. У старажытныя часы лічылася, што павукі збіраюць у сабе ўсю цёмную, негатыўную энергію, якая назапашваецца ў хаце. Калі ўявіць, колькі чалавек жыло на досыць малой плошчы, то такія думкі не вызываюць здзіўлення. Два разы ў год (на Каляды і на Вялікдзень) рабілі новы павук, а стары спальвалі.

Найбольш пашыранай на Магілёўшчыне формай павукоў была рамбічная. У аснову канструкцыі пакладзена аб'ёмная роўнабаковая рамбічная фігура з дванаццаці саломінак аднолькавай даўжыні. Спалучэнне некалькіх такіх фігур дазваляе атрымліваць разнастайныя канструкцыі павукоў. Музейная калекцыя прадстаўлена сучаснымі вырабамі на аснове старажытных тэхналогій, майстар Арасланава Таццяна.

Часцей за ўсё гэта павукі, асновай якіх з'яўляецца вялікі ромб з падвешанымі да яго вуглоў пяццю маленькімі ромбікамі. Дэкаратыўная разнастайнасць вырабаў залежыць ад фантазіі аўтараў. Унутр ромбаў могуць падвешвацца саламяныя сонейкі, па вуглах – саламяныя ланцужкі ці лялькі.

Для ўпрыгожвання інтэр'ераў у XIX ст. з саломы сталі вырабляць разнастайныя шкатулкі-куфэрачкі. Вырабаў таго часу не захавалася. У музейным зборы – рэчы сярэдзіны XX ст. Іх аўтар – С. Галанчанка з в. Зарудзееўка Магілёўскага раёна.

Шкатулкі створаны на аснове традыцыйных прыёмаў пляцення, сярод якіх пераважаюць вітая гранёная пляцёнка, крыжовае пляцення з разгладжаных саломінак, а таксама плоскі ці выпуклы квадрат, выплецены на крыжавіне з дзвюх палачак. Формы вырабаў – традыцыйны куфэрачак, а таксама круглыя. Сценкі куфэрачкаў складаюць плоскія квадраты, крышка – з выпуклых квадратаў. Для дэкаратыўнага аздаблення выкарыстана вітая гранёная пляцёнка. У круглых шкатулках аб'ём ствараюць выпуклыя квадраты. Крышка купалападобная, выплеценая на каркасе. Для аздаблення таксама выкарыстана вітая гранёная пляцёнка.

Старажытныя прыёмы стварэння вобразаў захаваліся і пры вырабе саламяных лялек. Гэта пучок саломы, перагнуты папалам і перавязаны. Упоперак устаўлены больш тонкі пучок, які ўтварае ручкі. Саломінкі, што складаюць падол спадніцы лялькі, падрэзаны да аднолькавай даўжыні. На пачатку XX ст. некалькі лялек ставілі на тонкую дошчачку і пастуквалі па ёй, а лялькі пачыналі вадзіць карагоды.

Адраджэнне саламянай пластыкі на Магілёўскай фабрыцы мастацкіх вырабаў звязана з творчасцю Кацярыны Арцёменка, якая была вучаніцай С. Галанчанкі. Яе жанравыя сцэнкі на бытавыя і фальклорныя тэмы ўражваюць арганічнасцю і вобразнасцю, традыцыйнасцю і дэкаратыўнасцю. У іх прасочваецца творчае мысленне, майстэрства поўна раскрыць прыгажосць саломы, ужываючы розныя прыёмы пляцення.

З музейнага збору вылучаецца работа пад назвай «Вяселле». Кампазіцыя ўяўляе сабой сані-тройку, у якой знаходзяцца тры фігуркі – жаніх з нявестай і музыкант. Пры вырабе конікаў выкарыстаны ўсе тыя ж прыёмы скручвання і звязвання саламянага пучка. Аднак фігуркі паказаны ў руху – адна нага паднятая. Збруя коней уяўляе сабой пляцёнку-касіцу, а дуга – вітая гранёная пляцёнка.

Фігуркі людзей створаны па аднаму ўзору і адрозніць нявесту можна па доўгіх косах і чырвоных боціках. Аднак для іх аздаблення выкарыстаны разнастайныя тэхналогіі пляцення, як дэкаратыўнага, так і бытавога. Так, у побыце шырока выкарыстоўвалася бескаркаснае пляценне: стужкі перапляталіся паміж сабой пад прамым ці косым вуглом, утвараючы шахматны малюнак. У гэтай тэхніцы плялі карзіны і сумкі-вярэнькі. Вось такую вярэньку і ўяўляе сабой шапка музыканта. Для аздаблення адзежы і саней выкарыстана плоская стужка-пляцёнка з зубчастымі краямі. З такіх пляцёнак на Беларусі выраблялі саламяныя капялюшы – брылі.

У сярэдзіне ХХ ст. захавалася старажытная тэхналогія вырабаў лялек, але дабавіліся новыя элементы: тканыя фартухі, хусткі, валасы з валакна, вышытыя твары. Аўтары фігурак імкнуліся адысці ад статычнасці і паказаць рух, работу. Гэта можа быць каромысел з вёдрамі, немаўлятка на руках і г. д. Для стварэння атрыбутаў вынаходзяцца новыя прыёмы працы з саломай. Напрыклад, саломінкі разразаліся на аднолькавыя часткі і сшываліся, утвараючы суцэльную стужку. Яе скручвалі накшталт рулета і атрымлівалася вядро бандарнай работы.

У 1980-я гады вырабам лялек на фабрыцы займалася Наталля Панцялеева. Яна выкарыстоўвала іншыя прыёмы работы з саломай. Лялькі не выраблялі з суцэльнага пучка саломы. З яго рабілі толькі тулава, да якога далучалася колакалападобная спадніца. Іншыя часткі народнага строю таксама саламяныя. Для іх вырабу выкарыстоўваліся разнастайныя прыёмы пляцення. Так, кабат і фартух выкананы шахматным перапляценнем. Для стварэння аб'ёму рукавоў рубашкі паміж сцяблінак працягнутая саломінка, якая ўтварае рабрысты малюнак. Галава ў лялек з дрэва, твар намаляваны. Разнастайныя прыёмы пляцення, злучаныя ў адно цэлае, падкрэсліваюць натуральную прыгажосць саломы і надаюць вырабу сонечнасць і празрыстасць.

У другой палове ХХ ст. на фабрыцы сталі выкарыстоўваць льняное валакно. Пачынальніцай была інжынер-тэхнолаг Зінаіда Ляўчэня. Аб'ём фігурак ствараўся з плецёных і вітых шнуроў. У лялек з льновалакна рабілі верхнюю частку, а ніз – колакалападобная спадніца. Гэты напрамак развівала майстар Вольга Сыцікава. Часам ніжняя частка фігуркі была з льновалакна, а верхняя – з мешкавіны, стылізаванай пад народнае адзенне. У пачатку ХХІ ст. лялькі апрануліся ў строі з мешкавіны, а з саломы рабілі раструб, які служыў апорай для фігуркі.

У сярэдзіне ХХ ст. мелкая пластыка была прадстаўлена як традыцыйнымі вырабамі, напрыклад, конік, так і новымі вобразамі. Для іх стварэння выкарыстоўваліся больш дэкаратыўныя прыёмы пляцення. Трэба адзначыць, што дэкаратыўнасць парушыла арганічнасць ствараемага вобраза. Часам цяжка ў фігурцы пазнаць прататып, калі няма адпаведнага надпісу. Так, пеўнік больш падобны да страуса. Для яго стварэння выкарыстана вітая гранёная пляцёнка. Тулава круглае, сшытае з дзвюх частак. Да яго прымацавана галава на доўгай шыі. Хвост, крылы і грэбень зроблены з расплюшчаных саломінак.

На пачатку ХХІ ст. ствараюцца новыя ўзоры саломапляцення. З гэтай нагоды трэба адзначыць майстэрства Наталлі Дамінікавай. Створаныя ёю карзіны з кветкамі зачароўваюць прыгажосцю і гульнёю святла. Уражваюць майстэрствам вырабы невялікіх памераў – ёлачныя цацкі (шарыкі, званочкі, анёлчыкі, шышкі-верхавінкі, ёлачныя каралі).

Не менш распаўсюджанымі ў побыце былі і плецёныя рэчы з лазы. Гэта разнастайныя карзіны, кошыкі і каробкі для транспарціроўкі і захоўвання садавіны і гародніны. Такой жа разнастайнасцю вылучаліся і тэхнікі пляцення. У аснову вырабаў пакладзена крыжовае пляценне – стойкі асновы пачаргова перапляпаюцца лазовым дубцом. Калі дубцы асновы таўсцейшыя за гарызантальныя, то атрымліваецца рабрысты малюнак паверхні. Арыгінальны дэкаратыўны малюнак паверхні ствараля пляценне «вяровачкай» – гарызантальныя дубцы перапляталіся паміж сабой.

На пачатку ХХ ст. промысел набыў дэкаратыўны характар. Адмысловыя формы вырабаў удала спалучаліся са стылем «мадэрн». Падоўжаныя, расшыраныя, з перагародкамі, вечкамі куфэрачкі, талеркі, сухарніцы, карзінкі страцілі традыцыйную лаканічнасць і прастату, а набылі вычварнасць і манернасць таго часу. Для навучання промыслу былі адкрыты спецыяльныя класы: у 1873 г. пры Магілёўскім прыходскім вучылішчы, а ў 1883 г. – пры Магілёўскім гарадскім [1, с. 919]

На сучасным этапе лозапляцельшчыкі (у прыватнасці, Фесько Таццяна) вярнуліся да простых і лаканічных форм, якія дыктуе матэрыял. Гэта разнастайных памераў хлебніцы, карзіны, карабы для бялізны, асноўнай тэхналогіяй якіх з'яўляецца рабрыста-крыжовае пляценне. Феськова Таццяна выкарыстоўвае неакораную лазу.

Зусім у іншым стылі працуе майстар з в. Стары Быхаў Быхаўскага раёна Афонькін Станіслаў Мікалаевіч. Вырабы ўражваюць разнастайнасцю формаў і далікатнасцю выканання, прыгожым малюнкам пляцення, аздобленым геаметрычным арнаментам. Для кашолак майстар выкарыстоўвае вывараную лазу, колер якой змяняецца ў залежнасці ад працягласці гатавання.

На Магілёўшчыне для пляцення выкарыстоўваліся таксама гнуткія карані хвоі, яліны і ядлоўцу. У музейным зборы захоўваюцца цікавыя рэчы канца ХІХ ст. Гэта шкатулкі, выкананыя ў тэхніцы спіральнага пляцення. Адна мае форму цыліндра з завужаным горлам, на якое адзяваецца глыбокая крышка. У другой шкатулкі бакі выпуклыя, крышка таксама глыбокая, паўсферычная. Такія шкатулкі былі падарункам нявесце і з асаблівай дасканаласцю вырабляліся жаніхамі.

Такім чынам, традыцыі пляцення на Магілёўшчыне развіваюцца. І хаця вырабы не маюць старажытнай умоўнасці, але ў іх прасочваецца традыцыйнасць, якая базіруецца на калектыўным вопыце і перадачы яго з пакалення ў пакаленне.

ЛІТАРАТУРА

1. Опыт описания Могилевской губернии. Кн. 2 / под ред. А. С. Дембовецкого. – Могилев, 1884.

Ковалев Е. А
(Республика Беларусь, г. Минск)

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РЕГИОНАЛЬНЫХ МУЗЕЕВ БЕЛАРУСИ ПО СОХРАНЕНИЮ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ЧЕРНОБЫЛЬСКОЙ ЗОНЫ

В современном обществе под понятием «чернобыльская зона» чаще всего понимается загрязненная радиоактивными веществами территория, с которой в 1986–1991 гг. были отселены жители. К сожалению, на сегодняшний день нельзя полностью согласиться с неизменностью границ этого специфического региона. Миграционные процессы которые активизировала катастрофа, в настоящее время продолжают оказывать существенное влияние на формирование демографической ситуации в пострадавших районах. Некоторые из деревень сегодняшних Ельского, Краснопольского, Костюковичского, Брагинского и других «чернобыльских» районов практически не отличаются по количеству проживающих жителей от населенных пунктов, эвакуированных в первые посткатастрофные годы. Таким образом, можно с уверенностью говорить о постепенном расширении границ чернобыльской зоны, что делает еще более актуальной проблему сохранения её культурного наследия.

Первым существенным шагом, направленным на спасение культурного наследия чернобыльской зоны можно считать постановление Совета Министров БССР № 110 от 26 марта 1991 г. о создании Государственной историко-культурной экспедиции по спасению памятников истории и культуры Белоруссии в районах, пострадавших от аварии на Чернобыльской АЭС (далее Государственная экспедиция) – самостоятельной, специализированной научной организации, координирующей всю проводимую в республике работу по спасению историко-культурных ценностей в зоне отселения [4, с. 4]. Государственная экспедиция, в соответствии с возложенными на нее задачами, осуществляла сбор и обработку сведений о наличии памятников истории и культуры в населенных пунктах подлежащих отселению, выступала заказчиком на выполнение работ по консервации памятников и дезактивации культурных ценностей, разрабатывала методы обеспечения их дальнейшей сохранности, вносила предложения о привлечении к ответственности должностных лиц, виновных в уничтожении историко-культурных памятников и безответственном отношении к их хранению [3, с. 70]. Сотрудники организации совместно с работниками музеев проводили полевые исследования отселенных деревень зон отчуждения и отселения. При этом Государственная экспедиция оказывала существенную помощь в организации экспедиционно-исследовательской деятельности музеев (в первую очередь Музея древнебелорусской культуры АН Беларуси и Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта). Ликвидация в 2001 г. Государственной экспедиции приостановила работу республиканских музеев по спасению культурных ценностей чернобыльской зоны.

На этом фоне значительно увеличилась роль региональных музеев пострадавших районов, как локальных научно-исследовательских центров по изучению и музеефикации артефактов культуры отселенных территорий. Близость научной организации (музея) и объекта изучения (пустующих деревень) делает экспедиции районных музеев менее затратными в материальном плане, что в свою очередь позволяет активизировать работу в данном направлении. Но следует отметить, что по сравнению с работой Государственной экспедиции и сотрудничавших с ней республиканских музеев, районные музеи значительно ограничены в своей поисково-исследовательской работе по чернобыльской проблематике.

Согласно гл. 16 ст. 222.6 Трудового кодекса РБ «*каждый работник имеет право на отказ от выполнения порученной работы в случае возникновения непосредственной опасности для жизни и здоровья его и окружающих до устранения этой опасности, а также при не предоставлении ему средств индивидуальной защиты, непосредственно обеспечивающих безопасность труда*» [2, с. 107]. Таким образом организация экспедиций в загрязненные территории возможна исключительно по добровольному согласию сотрудников музея. Проведение экспедиций в условно «жилые» деревни прилегающие к зонам отселения и отчуждения с целью сбора покинутых культурных ценностей, также имеет определенную сложность. В этом случае, мигрировавшие жители продолжают оставаться собственниками брошенного имущества вплоть до возможной утилизации пустующих строений.

Среди районных историко-краеведческих музеев, наиболее последовательную и плодотворную работу по спасению ценностей традиционной народной культуры из отселенных деревень осуществлял Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф. Г. Шклярова. На протяжении всего посткатастрофного периода сотрудники музея осуществляли фиксацию проявлений духовной культуры, а также информации историко-краеведческого характера от переселенцев из эвакуированных населенных пунктов Ветковского, Кормянского, Чечерского, Добрушского районов. Проводились экспедиционные выезды в деревни зон первоочередного и последующего отселения.

В рамках осуществленного в 2005–2006 гг. музеем исследовательского проекта «Голоса ушедших деревень» был создан специализированный банк данных аудио-видео-фотоматериалов по культурному наследию отселенных деревень Ветковского района [1, с. 4–5]. На основе коллекций иконописи данного музея, а так же Чечерского историко-этнографического музея в 2012 г. была сформирована выставка «Бог крестьянский, христианский. Бабичская икона», частично включавшая в себя ряд вывезенных из отселенных деревень икон. Экспонируемые материалы документируют развитие Ветковско-Бабичской традиции иконописи XVII–XIX вв. Данный экспозиционный проект, на сегодняшний день является одним из художественных брендов Гомельской области. В 2014 г. выставка экспонировалась в стенах Национального художественного музея Республики Беларусь, что еще раз подтвердило её важное историко-культурное значение.

Активная и плодотворная работа в данном направлении нашла своё отражение в издательской деятельности Ветковского музея. В 2008 г. его коллективом был подготовлен альбом-каталог «Голоса ушедших деревень», отразивший итог многолетней работы музея по

сохранению и изучению традиционной народной культуры отселенных деревень Ветковского района. На страницах издания, приводятся 240 текстов проявлений нематериальной культуры, фоторепродукции икон, узорного ткачества, народного костюма, домовой резьбы. На сегодняшний день коллективная монография-альбом «Голоса ушедших деревень» является единственным в своем роде музейным каталогом по данной тематике.

Среди других музеев пострадавших областей Беларуси следует отметить деятельность Наровлянского историко-этнографического музея по сбережению материальных свидетельств военных событий 1941–1944 гг. оказавшихся в пространстве Полесского государственного радиационно-экологического заповедника. Одним из итогов работы в данном направлении может служить установленный в 2008 г. в окрестностях отселенной д. Михайловка памятник погибшему участнику движения сопротивления. В 2011 г. в бывшем населенном пункте Вепры коллектив музея являлся инициатором восстановления разрушенного памятного знака на могиле советского солдата, погибшего при освобождении деревни.

Отдельно необходимо выделить деятельность краеведческого кружка «Поиск», существующего с 2003 г. на базе средней школе № 2 г. Наровли. Участники кружка под руководством его руководителя В. В. Чайка зафиксировали от переселенцев значительный объем информации об историко-культурном развитии отселенных деревень Наровлянского района в период до аварии [5, с. 14]. Помимо этого, был организован сбор артефактов культуры в населенных пунктах, отмеченных наибольшим уровнем миграции населения. Сбору подлежали как ценности традиционной народной культуры, так и предметы материальной культуры советского периода.

Собранный материал представлен в экспозициях нескольких музеев. Наиболее значительным из них является созданный в 2012 г. Музей сельского потребительского общества (СельПО), где представлены предметы материальной культуры периода существования СССР. В рамках концепции музея, деревенский магазин рассматривается в качестве одного из важнейших мест организации процессов межличностной и групповой коммуникации в сельской местности. Через интерпретацию экспонируемых предметов документируется ряд экономических, социальных и культурных процессов протекавших в советском обществе в 1921–1991 гг.

Собранные участниками краеведческого кружка предметы этнической культуры экспонируются также в созданном в 2008 г. в г. Наровля Музее народных промыслов и ремесел. Выставочное пространство музея подразделяется на следующие тематические разделы: земледелие, пчеловодство, рыболовство, деревообработка, кузнечное дело. С целью повышения информативности экспозиции, в ее пространстве представлено значительное количество копий документов из фамильных архивов переселенцев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голоса ушедших деревень / Г. Г. Нечаева [и др.]; под общ. ред Г. Г. Нечаевой. – Минск : Белорус. Наука, 2008. – 342 с., ил.
2. Трудовой кодекс Республики Беларусь: принят палатой представителей 8 июня 1999 г.: одобр. Советом Республики 30 июня 1999 г.: текст кодекса по состоянию на 8 янв. 2009 г. – Минск : Современная школа, 2009. – 224 с.
3. Філістовіч, М. М. Спадчына чарнобыльскай зоны: праблемы захавання. / М. М. Філістовіч // – Беларускі гістарычны часопіс. – Мінск, 1994. – № 4 (3). – С. 69–73.
4. Хількевіч, Ул. Экспедыцыя, якая ніколі не канчаецца. / Ул. Хількевіч // Звязда. – Мінск, 1992. – № 124. – С. 4.
5. Чайка, В. Пра Страўсаў, Кракадзілаў і Ваўкоў, або адкуль на Палессі пайшлі мянушкі. / В. Чайка // Настаўніцкая газета. – 2013. – 19 кастр. – С. 14.

Козакевич Е. Р
(Республика Украина, г. Львов)

ВЯЗАНЫЕ ИЗДЕЛИЯ В ГУЦУЛЬСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI В. ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Гуцульское народное декоративное искусство издавна привлекало внимание разнообразием видовой специфики, ярким полихромным колоритом и интересными орнаментальными композициями. Среди ряда высокохудожественных произведений особого внимания заслуживает традиционная одежда жителей Карпатского региона, изготовление которой непосредственно связано с развитием таких ремесел как ткачество, вышивка, вязание в частности.

Вязание спицами и крючком – давнее ремесло гуцулов: на протяжении веков «*плэтэни*»[1] изделия изготавливали главным образом для собственных нужд. Во второй пол. XIX в. они [изделия] стали оригинальной составляющей гуцульской народной одежды.

Однако анализ литературы второй пол. XIX – нач. XXI вв. свидетельствует о незначительной информации об исторических аспектах, типологии и художественных особенностях традиционных гуцульских вязаных изделий. Первые упоминания – главным образом как о составляющих народной одежды, по сравнению с изучением ткачества и вышивки – единичны. Чаще всего такие этнографические разведки носили более описываемый, нежели научный характер, хотя важным в этих работах является то, что данные о народном декоративном искусстве есть «первичные» – как результат полевых исследований и непосредственного участия [авторов] в ряде событий.

Труд украинского ученого Я. Головацкого (1877), в котором указано бытования вязаных изделий в одежде жителей Восточной Галичины второй пол. XIX в., — один из первых [1]. В последующих работах конца XIX – пер. трети XX в. украинские и зарубежные исследователи народного искусства Гуцульщины — Я. Коперницкий (1889) [2], Я. Шнайдер (1899) [3; 4], В. Шухевич (1899) [5], А. Фишер (1928) [6], Я. Фальковский (1937) [7], Р. Кайндль (2000) [8] — фиксировали вязаные спицами «*капчуры*» и «*наракквыци*» [22; 18]. В течении 1920–30-х гг. «плетеные» изделия рассматривали в контексте популяризации украинского традиционного искусства в Восточной Галичине и за ее пределами в частности. Отдельные статьи, сообщения и рецензии публиковали на страницах газет и журналов С. Вальницька (1929) [9], В. Вильшаницька (1931) [10], И. Гургула (1938) [11] и другие.

[1] «Плэтэни» изделия, «плэтиння», «плэтэння» — локальное название вязаных изделий и процесса вязания на Гуцульщине.

Важным информативным источником стали каталоги различных этнографических, промышленных и сельскохозяйственных выставок, состоявшихся в конце XIX – пер. трети XX в. в Коломые (1880), Перемышле (1882), Тернополе (1887), Стрыю (1909), во время проведения которых гуцульское народное искусство, одежда в частности, привлекли внимание посетителей и исследователей.

Более тщательное изучение локальных различий и художественных особенностей украинского народного костюма, в контексте которого изучают традиционные вязаные гуцульские изделия, происходит во второй пол. XX – нач. XXI века. Опять же, «плетеные» артефакты рассматривают как дополнение [12; 13; 14; 15; 16; 17; 29]. Отдельные сообщения появляются в коллективных трудах и сборниках (1972 [32; 33], 1976 [31]), также в историко-этнографических исследованиях (1987 [35], 2001 [30], 2012 [34]). В конце XX – нач. XXI века Гуцульщина вызывает интерес у фотографов, коллекционеров, дизайнеров одежды в контексте пропаганды украинской культуры и декоративного искусства в частности. Как один из результатов — художественные альбомы, в которых творчески представлены современные гуцульские народные типажи, зафиксировано традиционный костюм, обычаи, обряды и т. п.

Исторические аспекты, типологию и художественные особенности гуцульских изделий конца XIX – нач. XXI вв. в контексте искусства профессионального и народного украинского вязания проанализировано автором этой статьи (2004 [18], 2004 [19], 2005 [20], 2006 [21], 2008 [22], 2009 [23], 2011 [24]).

Типология и художественные особенности вязаных традиционных гуцульских изделий формировались и эволюционировали в синкретическом единстве с народным костюмом, который считают одним из самых ярких явлений украинского декоративного искусства с точки зрения художественной выразительности. Разнообразие форм убранства и орнаментальных композиций, яркая колористика, мастерство изготовления и сочетание техник декорирования – вот основные характеристики. Кроме того, комплексы гуцульского народного костюма предполагают использование большого количества украшений и дополнений, в том числе и вязаных: *капчуры, холявкы (штуцы), рукивыци и наракввыци*.

Богатая местная сырьевая база способствовала развитию текстильных ремесел в регионе – ткачества, ковроделия, «лижныкарства», вязания в частности. Для «*выплитання*» спицами и крючком главным образом использовали остатки шерсти, из которой производили вереты, ковры и прочие изделия, – естественного окраса или окрашенного в соответствующие цвета. До появления синтетических красителей применяли природные средства, с конца XIX в. в изделия «вводят» металлические нити «ших», распространяется пряжа промышленной обработки, что в значительной степени расширяет возможности художественной трактовки произведения.

Определить появление вязаных изделий как составляющей народной одежды гуцулов сложно, поскольку, как уже было отмечено в обзоре литературы, сведения стали появляться лишь от XIX века. Прежде всего, использование теплых вещей связано с климатическими условиями в регионе и эстетическими предпочтениями жителей в частности. Также можно предположить взаимовлияние с культурами соседних народов, например, со странами Балкан, Венгрии, горных территорий Австрии, где вязаные изделия бытовали и в городской, и в народной одежде по крайней мере со времен средневековья. Вероятно, что на Гуцульщине техники вязания крючком и спицами начали развиваться в XVIII веке.

В конце XIX – первой трети XX в. действенная роль в популяризации «*плэтэных*» гуцульских изделий в контексте народного искусства и промысла отводилась выставкам. Именно во время осмотра экспонатов тысячи посетителей из разных уголков украинских земель и соседних стран получили возможность ознакомиться с произведениями как местных, так и приглашенных умельцев. Именно на таких мероприятиях происходил «взаимообмен»: в профессиональных вещах прочитывалось использования традиционных мотивов, и наоборот – в народных изделиях появились новые техники изготовления и способы отделки.

Вязаные экспонаты преимущественно представляли в двух выставочных отделах: промышленном (женское рукоделие) и этнографическом (народный костюм, домашний промысел). В промышленном отделе представляли работы «модного» направления: наряды (чулки, платки, шапки), предметы интерьера (пледы, подушки, занавески, салфетки, абажуры), вязаная крючком кружевная отделка. Исполнителями были учителя и ученицы гимназий, начальных и профессиональных школ, участницы женских обществ, частные лица.

Традиционные «плетеные» изделия были главным образом частью этнографических комплексов одежды. Тщательное фиксирование информации о выставках вышеуказанного периода сохранило не только перечень экспонатов, опись их эстетического вида, но и единичные имена их авторов. Отметим, что отбор преимущественно осуществляли лица, которые интересовались народным искусством конкретного региона и были задействованы в развитии промысла и промышленности в целом (В. Дзедушицький, В. Шухевич, Г. Шухевич, В. Федорóвич, Л. Вербицький и др.). Часто изделия на такие выставки изготовливали специально, используя качественное сырье, оригинальные узоры и переплетения. Те экспонаты, которые привлекли внимание коллекционеров или музейщиков, закупали. Поэтому отдельные артефакты, находящиеся сегодня в музейных коллекциях, сохранились почти в первоначальном состоянии.

В 1880 г. в Коломые практически одновременно состоялось две выставки, на которых было представлено искусство Гуцульщины, Подолья и Покутья – этнографическая и хозяйственно-промышленная. Несмотря на некоторое недоразумение между организаторами этих событий, цели и задачи выставок было достигнуто – народные произведения не оставили равнодушными посетителей, привлекая внимание к типологическому разнообразию, техникам изготовления и художественным идеям.

На этнографической выставке экспонаты были представлены на двух отделах: этнографическом и отделе природных богатств. Среди них были выставлены народные костюмы с Коломыйского, Косивского, Снятинского, Залищицкого, Борщивского уездов (24 ансамбля одежды). Вязаные изделия экспонировались в комплексах мужской одежды из Коломыи (шапки, пояса, шерстяные рукавицы), Косова (шерстяные пояса, «капчори» (камаши), перчатки), Городенки – шерстяные перчатки и пояс.

На Выставке хозяйственно-промышленной вязание спицами и крючком представили значительно шире – учитывая их бытование в традиционной одежде Гуцульщины и соседних этнотерриторий. Выставили рукавицы, капчуры, наракивци, а также отдельные изделия городской моды. В частности, А. Левицкий с с. Вербиж прислал от Юрка Федюка пару «двопальцевих» шерстяных рукавиц, «сплетенных» спицами. Такие же артефакты представлены Герасимовичем с с. Микуличин – две пары перчаток, выполненные Еленой Орфенюк и Марусей Филян, вязанные из грубой фабричной пряжи «*воли́чкы*». Одна пара в поперечные узкие полосы красного, черного и желтого цвета, вторая – светло-красного цвета с поперечной широкой полосой посередине. Также Елена Орфенюк подала пару *капчурив* с домодельной шерсти серого цвета, с красно-зелеными краями вверху. Евдоха Орфенюк предложила две пары *нараквыць* собственной работы с «воли́чкы» красного, желтого и зеленого цвета с узором «*в ко́стки*». Госпожа Г. Миськевич с с. Пидлужа (Станиславский уезд) представила три вязаные шапки и жилет исполнения Антона Ивасишина. Шапки округлой формы, маленькие, изготовленные спицами из тонкой шерстяной нити – черная шапка с белым дном и коричневая («бронзовая») с красным [25; 26].

На тернопольской этнографической выставке (1887) в группе народной одежды п. Ковалевский представил белые шерстяные носки домашнего производства; п. Шухевич – детские чулки с «воли́чкы»; п. Владислав Федоро́вич – «*ходакы*» (разновидность обуви) с вязаными носками «капчурамы»; п. Вербицкий и п. Павликевич – рукавицы с Торганивкы, Топчатова, Збаражчины [27].

Первая Украинская сельскохозяйственная выставка в Стрые (1909) стала знаковым событием, демонстрируя достижения украинского общества Галичины и Буковины. В нескольких выставочных залах было представлено продукцию сельскохозяйственной отрасли, домашнего промысла и этнографии. В каталоге, где было подано информацию о выставке и экспонатах, содержатся данные о вязаных изделиях и имена тех, кто их изготовил или прислал: чулки (о. Сабадаш из с. Утропы), рукавицы (Волянская из Криворивни), четыре нарукавци (Тиминская с Печенижина), две пары перчаток (О. Билецкого с Печенижина) [28].

Вязаные экспонаты привлекли внимание и специалистов, и рядовых посетителей, а их автора были отмечены дипломами, медалями и денежными вознаграждениями за «филигранное» (деликатное, профессиональное, высококачественное) исполнение.

Веяния моды, новые техники и средства производства проникли в начале XX в. и в отдаленные карпатские села, в частности – гуцульский Косив, который стал важным центром трикотажного производства этого региона. Изделия, изготовленные машинным способом, назывались «трикотажем», «трикотом», а процесс вязания, или скорее, производство – «трикотарством». На протяжении 1912–17-х гг. продуктивно работала трикотажная мастерская Станиславы Гуляницкой, в 1930-х гг. – фирма Осташа Гертнера и Ляндава «Гасорейг»: первый акционерный союз ткацких и трикотажных изделий, фабрика-ткальня трикотажей Вильгельма Ранда, «Ткальня» Лойса Екгауза, трикотажная фабрика Шнейберга, союз «Гуцульске мистецтво». Поэтому неудивительно, что такое «соседство» с машинным производством повлияло на типологию и художественные особенности традиционных гуцульских вязаных изделий [20; 21; 23].

В 1920–30-х гг. гуцульский орнамент и цветовую гамму применяли для декорирования вязаных шерстяных комплектов. Особенно интересные — вязаные спицами геометрические узоры, которыми гуцулки украшали капчуры. Шапочки и шарфики с орнаментом «*пта́шки*» (птички) или «*олэники*» (олени) – яркий акцент в лыжном костюме на фоне белого мерцающего снега. Как дополнение использовали плетеный пояс, капчуры, цветную шапочку-«*клэпа́ню*», а брюки и куртку украшали цветной шерстью и шнурами (подобно традиционным *кэптарям, сэрдакам*). Мода на составляющие гуцульской одежды, гуцульский орнамент, что сформировало коммерческий интерес, содействовали развитию народных ремесел региона, в частности вязания на спицах и крючком.

Особый успех такие изделия имели на международных художественных выставках. Усилиями кооператива «*Украинське Народне Мистецтво*» (Львов) в 1931 г. в Данциге (теперь — Гданск, Республика Польша) была устроена выставка народного искусства, на которой привлекли внимание вязаные спицами гуцульские капчуры с «*пэстрым*» (ярким) узором — «… новый мир, который волнует и восхищает не привычного к ярким краскам чужака» [11]. Такой факт заинтересованности украинским народным искусством за рубежом показал художественно-эстетические качества вязаных изделий в контексте традиционной материальной культуры.

Собственно, со второй половины XX в. вязание на Гуцульщине становится более распространенным – как вид «модного» рукоделия, а вязаные традиционные изделия – преимущественно сувенирно-подарочная продукция. В 1980–1990-х гг. при художественно-производственном комбинате союза художников и художественно-производственном объединении «Гуцульщина» (ячейка народных промыслов региона) в Косове Ивано-Франковской обл. было создано вязальные цеха. Основной ассортимент – чулки-«капчуры», свитера, комплекты и другие изделия вязали из сырья, которое представлял комбинат, – шерсть местного производства и ковровая пряжа. В декоре часто сочетали современные переплетения и народные мотивы. Изделия экспонировались на Всесоюзных и Международных выставках более чем в 18 странах мира (Египет, Германия, Бразилия, Франция). В начале 1990-х гг. вязальный промысел прекращен [20; 21].

На современном этапе на Гуцульщине вязание практикуют исключительно для собственного потребления и как сувенирный промысел. Качеством капчуров (доминирующий ассортимент), которые продают на рынках, недовольные даже местные жители: домодельная шерсть низкого качества, переплетения разрежены, цветовая гамма ограничена (серый основной фон с незначительными вкраплениями шерсти светлого цвета в виде полосатого или упрощенного геометрического орнамента). Это вызвано высокой ценой на шерсть, трудоемким процессом при плетении узора (высокая себестоимость изделия), низкой ценой продажи, уменьшением спроса. Поэтому эти носки скорее функционального, чем сувенирного назначения. Еще один негативный фактор — засилье украинского рынка текстильной и сувенирной продукции низкокачественным и дешевым импортным товаром. Используя высокохудожественные образцы народного ис-

кусства, китайские и турецкие производители их тиражируют в огромном количестве и предлагают как «украинский продукт».

Традиционную одежду, в том числе и художественные вязаные изделия, можно увидеть в основном в праздничные дни, во время фольклорных мероприятий, также и в музейных собраниях. Особенно значимо декоративно-прикладное искусство Гуцульщины для современных художников, в частности дизайнеров одежды, — как неоценимый источник творчества. Вековые традиции народа и новаторские идеи гармонично сочетаются в коллекциях одежды, созданных начинающими студентами и опытными специалистами.

Ил. 1. Бланк трикотажной фабрики «Братья Райзель» в Коломие (Источник: Государственный Архив Ивано-Франковской области. – Ф.262. – Оп.1. – Спр.348).

Ил. 2. Реклама трикотажной фабрики «Гассорейг» в Косове (Источник: Государственный Архив Ивано-Франковской области. – Ф.263. – Оп.1. – Спр.269).

Ил. 4. Современное состояние вязального промысла на Гуцульщине: женщины «плэтуть» носки-капчуры «на дому»; Соколивка Косовский р-н Ивано-Франковской обл.; полевые материалы автора, 2013 г. Публикуется впервые.

Ил. 3. Дудар: на ногах — шерстяные «штуци» з орнаментом в верхней части; Ворохта Косовский р-н Ивано-Франковской обл.; 1920–1930-і рр.; Иллюстративный фонд Института народоведения НАН Украиныи, № 14638.

ЛИТЕРАТУРА

1. Головацкий, Я. О костюмах или народном убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии / Головацкий Яков. – Петроград, 1868. – 67 с.

2. Kopernicki, J. O Góralach Ruskich w Galicyi / Kopernicki Jan. – Kraków, 1889. – 34 s.

3. Schnaider, J. Z kraju huculów / Schnaider J. // Lud. – 1899. – Rok 5. – S. 150–151.

4. Schnaider, J. Z kraju huculów. Materialy etnograficzne / Schnaider J. – Lwów, 1899. – S. 11.

5. Шухевич, В. Гуцульська ноша / Шухевич Володимир // Гуцульщина / Материяли до українсько-руської етнології. – Т. ІІ. – Львів : НТШ, 1899. – С. 120–139.

6. Fisher, A. Rusini. Zarys etnografii Rusi / Fisher Adam. – Lwów–Warszawa–Kraków, 1928. – S. 66.

7. Falkowski, J. Zachodnie pogranicze Huculszczyny. Dolinami Prutu, Bystrzycy Naddworniańskiej, Bystrzycy Sołotwinskiej i Łomnicy / Falkowski Jan. – Lwów, 1937. – 170 s.

8. Кайндль, Р. Гуцули / Кайндль Р. / Пер. з нім. Пенюк З. – Чернівці: Молодий буковинець, 2000. – 208 с.

9. Вальницька, С. Галицький жіночий народний одяг / Вальницька Софія // Нова Хата. – 1929. – Ч. 11. – С. 3–4.

10. Гургула, І. Українська народна ноша / Гургула Ірина // Нова Хата. – 1938. – Ч. 8. – С. 3–4.

11. Вільшаницька, В. Повиставові міркування / Вільшаницька В. // Нова Хата. – 1931. – Ч. 6. – С. 6.

12. Українське народне мистецтво. Вбрання / [Упор. Колос С., Гургула І., Лобановський Б., Полюскевич О.] – Вип. 2. – К. : Державне вид. образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. – 327 с.

13. Матейко, К. Український народний одяг / Матейко Катерина. – К. : Наукова думка, 1977. – 224 с.

14. Ніколаєва, Т. Історія українського костюма / Тамара Ніколаєва. – К. : Либідь, 1996. – 172 с.

15. Ніколаєва, Т. О. Український костюм. Надія на ренесанс / Тамара Ніколаєва. – К. : Дніпро, 2005. – 320 с.: іл. – Бібліограф.: с. 311–315.

16. Український народний одяг / Під ред. Л. Бурачинської. – Торонто-Філадельфія, 1992. – 311 с.

17. Білан, М., Стельмащук Г. Український стрій / [Білан Майя, Стельмащук Галина]. – Львів: Фенікс, 2000. – 326 с.

18. Козакевич, О. Типологія українських в'язаних виробів кінця XIX – першої половини XX ст. (за матеріалами народного вбрання) / Олена Козакевич // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — 2004. — Вип. 4. — С. 112–121.

19. Козакевич, О. В'язання як вид українського декоративно-ужиткового мистецтва / Олена Козакевич // Мистецтвознавство'03. — 2004. — С. 99–113.

20. Козакевич, О. Косів — осередок в'язання XX ст. / Олена Козакевич // Мистецтвознавство'05. — 2005.— С. 79–87.

21. Козакевич, О. Косівщина — осередок в'язання XX ст. / Олена Козакевич // Праці наукового товариства ім. Шевченка. Краєзнавство. — Т. II. — Косів, 2006. — С. 270–280.

22. Козакевич, О. Традиційне в'язання (плетіння) на Гуцульщині кінця XIX–XX ст.: історія, типологія, художні особливості / Олена Козакевич // Грегіт. – Львів, 2008. – С. 51–54.

23. Козакевич, О. Kosów Huculski — ośrodek dziewiarstwa Ukrainy Zachodniej XX wieku / Олена Козакевич // Łemkowie, Bojkowie, Rusini. Historia, współczesność, kultura materialna i duchowna. — T. III. – 2009. — Zielona Góra. – S. 271–279.

24. Козакевич, О. Українські традиційні в'язані вироби кінця XIX–XX ст.: локальні особливості (за матеріалами західних областей) / Олена Козакевич // Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. – Т. CCLXI (261). – Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 2011. – С. 503–524.

25. Ничай, А. Выставка господарско-промыслова в Коломые. – Станиславов, 1881. – С. 21–47.

26. Turkawski M. Wystawa etnograficzna Pokucia w Kołomyi. – Kraków, 1880. – S.13, 14, 15.

27. Boberski W. Sprawozdanie z krajowej wystawy pszczelniczo-ogrodniczej i przemysłu domowego w Tarnopolu. – Tarnopol, 1885.

28. Катальог Першої української хліборобської вистави в Стрию. – Стрий, 1909.

29. Білан М., Стельмащук Г. Український стрій / [Білан Майя, Стельмащук Галина]. Видання друге, доповнене. – Львів : Апріорі, 2011. – 314 с.

30. Білан, М., Стельмащук, Г. Народне вбрання Гуцульщини в контексті українського національного строю / [Білан Майя, Стельмащук Галина] // Історія Гуцульщини: В 6-и т. / За ред. М. Домашевського. – Т. 6. – Львів : Логос, 2001. — С. 297–335.

31. Матейко, К. Локальные особенности одежды гуцулов конца XIX – начала XX в. / Матейко Катерина // Карпатский сборник. – М. : Наука, 1976. – С. 57–64.

32. Матейко, К. Народная одежда гуцулов Раховского района / Матейко Катерина. // Карпатский сборник. – М. : Наука, 1972. – С. 57–65.

33. Полянская, Е. Народная одежда гуцулов Раховского района / Полянская Елена // Карпатский сборник. – Москва : Наука, 1972. – С. 57–65.

34. Коцан, В. Традиційний народний одяг гуцулів Рахівщини / Коцан Василь. – Ужгород, 2012. – С. 109, 125.

35. Матейко, К., Полянська О. Одяг / [Матейко Катерина, Полянська Олена] // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 189–203.

Коляго А. В

(Республика Беларусь, г. Гродно)

ПОДВОЙНОЕ ТКАЧЕСТВО ГРОДНЕНЩИНЫ. ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ

Двухосновное подвойное ткачество стало своеобразной визитной карточкой народного художественного ткачества Гродненщины.

Активную работу по исследованию подвойного ткачества вели белорусский искусствовед Ю. Ядковский, немецкий этнограф К. Хаам, польские исследователи Т. Маньковский, А. Наглик, А. Вайцеховский, А. Блаховский, Г. Якубовская, белорусские исследователи Д. Тризна, М. Яницкая, О. Лобачевская, Т. Малиновская. В. Волах и др.

Во второй половине XIX века «падвойныя дываны» появляются в сельском быту на Гродненщине и территории около Белостока и Августова. Они имеют две основы контрастных цветов, соединенные между собой в контурных абрисах двухстороннего рисунка. Рисунок равномерно распределяется по главному полю ковра и по его бордюрам, чтобы придать ткани большую связанность и неразрывность.

Со временем сложное по технологии ткачество начинает исчезать, его заменяют более простые и быстрые техники. В межвоенный период только в деревнях между Гродно-Августовом-Белостоком «падвойныя дываны» не перестают использоваться для свадебного обряда, украшения культовых сооружений и домашних интерьеров.

Во время экспедиций в 20–30-е года XX века «падвойныя дываны» были впервые выявлены и описаны первым директором Гродненского государственного историко-археологического музея, искусствоведом Юзефом Ядковским. Была сформирована уникальная текстильная коллекция по результатам находок в деревнях Янов, Сухая Воля, Домброво и др. Благодаря Ю. Ядковскому за «падвойнымі дыванамі» закрепилось название «гродзенскія дываны». Именно такой термин использовался длительное время и им пользуются современные белорусские исследователи. Это связано не только с административно-территориальным бытованием двухосновных ковров, но и с историей открытия, исследованием и первоначальным музейным сбором именно в Гродненском музее (Ю. Ядковский исследовал и собирал «падвойныя дываны» почти 20 лет) [1, с. 3].

Во второй половине XX века подвойное ткачество распространяется в Гродненском, Свислачском, Шчучинском, Береставицком, Зельвенском, Мостовском районах, а также в Пружанском и Каменецком районах Брестской области.

В 1996 г. состоялась выставка беларуских и польских «падвойных дываноў» в Национальном музее истории и культуры Беларуси в г. Минске.

Традиционная технология ткачества «падвойных дываноў» (д. Гудевичи Мостовского района Гродненской области) внесена в государственный список историко-культурного наследия Республики Беларусь. Ярким представителем мастерицы-ткачихи, работавшей в этой технике, являлась Ядвига Райская. Ядвига Августовна Райская (1913–2003) была знаменитой ткачихой на Гродненщине, которая в конце 1930-х годов выучилась подвойному ткачеству в ремесленной мастерской в Сокулке (теперь территория Польши) от Браниславы Яцкевич. Именно Я. Райскую можно считать наследником традиций от ремесленников – ткачей – и сделать вывод, что производство «падвойных дываноў» на Гродненщине не останавливалось и имеет под собой прочные исторические корни.

Традиции ткачества берегут ткачихи деревни Гудевичи Мостовского района. Во многом благодаря директору и создателю этнографического музея А. Белокозу, который решил пополнить коллекцию музея произведениями земляков. Пригласил в музей Ядвигу Райскую, которая поделилась секретами ткачества. Теперь в музее есть произведения не только конца XIX – начала XX века, но и современные изделия. Сотрудники Гудевичского музея В. Белокоз, Е. Босинская, Л. Станевская, В. Кибик, Н. Левусик продолжают традицию подвойного ткачества. Дочка Алеся и Веры Белокоз М. Каминская

обучает подвоенному ткачеству в Гродненском областном Дворце творчества детей и молодежи.

Аутентичное народное искусство вдохновляет на творчество и многих профессиональных художников и мастеров гродненского региона.

В 1950 году в Гродно Ф. Шунейко была создана экспериментальная лаборатория народного ткачества, в которой работали лучшие ткачихи области: С. Леманевич, В. Сегодник и М. Летка. Художником-гобеленщиком, который выполнял эскизы, руководил процессом ткачества, изобретал новые методы, являлся Ф. Шунейко. Им был создан ткацкий станок шириной три метра, что давало возможность не ограничивать работу в размерах. Лаборатория имела заказ от руководства БССР. В основном портреты лидеров, но украшенные белорусским орнаментом.

В конце 1950-х годов с приходом нового советского лидера, началась борьба со «сталинизмом», отпала необходимость в «государственных подарках», было приказано уникальный станок уничтожить, а ткачих уволить как не нужных.

В 1980 году в областном научно-методическом центре народного творчества (директор М. Коп) была предпринята попытка возрождения ткачества. На тот момент в центре работали Елена и Евгений Шунейко и был приглашён Ф. Шунейко.

Со временем возникла необходимость модернизировать принцип производства, чтобы художник мог создать эскиз, картон и самостоятельно без помощи ткачих выткать полотно. Для этого в 1981 г. была создана новая конструкция ткацкого станка, чтобы для изготовления гобелена он мог работать в технике усовершенствованного закладного ткачества. В отличие от традиционного, где полотно было размещено горизонтально, он имел вертикальную конструкцию. Это позволяло легко контролировать, как меняется цвет и рисунок на двухметровой ширине полотна, позволяло работать одновременно 5 ткачихам. Начала использоваться большая гамма (около 500 цветов в одном гобелене) цветовых оттенков. В них закладывалась именно «гобеленовая задача». На этом станке на протяжении 1980-х годов было выткано несколько гобеленов: «Крыніца жывой вады» (1981), «Нараджэнне паэтаў» (1983), «Вясна Панямоння» (1986–1989), а также мини-гобелены, подарочные пояса [2]. Вертикальные 6-ти метровые кросны, разработанные Феликсом Шунейко единственные на Белоруссии.

Творчество мастера по изготовлению гобеленов Елены Шунейко основывается на традициях подвойного и переборного одностороннего ткачества Гродненщины. Она творчески перерабатывает местную традиционную технику ткачества и создает оригинальные масштабные и мини-гобеленовые композиции с изображениями памятников архитектуры, героическими сюжетами, стилизованными растительными мотивами. Е. Шунейко гармонично соединяет традиционную технику с творческим авторским подходом.

В 2001 году Елена Шунейко освоила технологию подвойного ткачества от Ядвиги Райской. Ярким направлением творчества Е. Шунейко стал авторский художественный гобелен в технике традиционного подвойного ткачества. Произведения Е. Шунейко носят сюжетно-тематический характер. Фара Витовта, Каложская церковь, Бернардинский костел, Кафедральный костел г. Гродно являются композиционным центром многих её произведений. Работы автора отражают историческую гражданскую архитектуру г. Гродно и исторических деятелей: Старый замок с королем Стефаном Баторием, Новый замок со Станисловом Августом Понятовским, мост через Неман и т. д.

Творчество мастера Е. Шунейко по изготовлению гобеленов в технике подвойного ткачества и переборного одностороннего ткачества (г. Гродно) внесено в государственный список историко-культурного наследия Республики Беларусь. Преемственность мастерства осуществляется через мастер-классы и личные занятия с ткачихами области, преподавание на занятиях повышения квалификации работников культуры.

Своеобразие ткачества Гродненщины в значительной степени связано с географическим положением региона, особенностями его историко-экономического развития. Традиционно Гродненщина является той территорией, где осуществляются контакты между западноевропейскими и восточнославянскими народами. Именно поэтому народные мастера гродненского региона перенимали технические приёмы работы своих соседей, особенно Литвы и Польши. Вбирая в себя культуру соседних народов, современное ткачество Гродненщины тем не менее сохраняет свою неповторимость и самобытность. Оно занимает особое место в сокровищнице белорусской национальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шунейка, А. Ф., Пасюта, Н. І., Камінская, М. А. Падвоенае ткацтва Гродзеншчыны / А. Ф. Шунейка, Н. І. Пасюта, М. А. Камінская. – Гродно : Гродзенскі АМЦНТ, 2012. – 22 с.

2. Шунейка, Ф. А. З гісторыі Гродзенскай ткацкай эксперыментальнай лабараторыі (1950-я гады) / Ф. А. Шунейка // Ткацтва : зб. матэрыялаў па бел. нар. ткацтву. – Мінск : БелІПК, 1999. – С. 42–48.

Короткевич В. Н

(РеспубликаУкраина, с. Опошня)

МУЗЕЙНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АКАДЕМИКА ВАСИЛИЯ КРИЧЕВСКОГО В МИРГОРОДЕ

Поиск системных подходов к решению актуальных задач сохранения национальных культур и историко-культурного наследия в условиях глобализации возможен лишь через изучение и анализ вклада в данном направлении известных деятелей культуры. Благодаря результатам их работы значительная часть произведений искусства и образцов народного творчества было спасено. Их опыт важен и на современном этапе. Одним из них был Василий Григорьевич Кричевский, который работая директором первого высшего гончарного учебного заведения на территории Левобережной Украины – Миргородского художественно-промышленного института (далее – МХПИ), придавал большое значение пополнению и комплектованию музейной коллекции при институте.

19 мая 1918 года съезд по керамической промышленности, в связи с упадком гончарного производства в Украине, постановил меры для его развития и повышения культурного уровня работников, одним из которых

было решение создать сеть гончарных учебных заведений [6, с. 155]. Того же года Полтавское губернское земство приступило к реорганизации Миргородской художественно-промышленной школы имени Николая Гоголя в институт. Целью реорганизации учебного заведения была «*підготовка для розвитку в Україні художньої промисловості та кустарної справи спеціально вихованих, художньо і технічно, техніків і художників для фабрик і заводів, інструкторів для кустарних промислів і художників з індустріальної композиції*» [2, л. 4]. Председатель Полтавского губернского земства Михаил Токаревский обратился к академику В. Кричевскому с просьбой помочь реорганизовать школу в институт и возглавить его.

В это время Киев был в центре политических и военных конфликтов. 7-го февраля 1918 года во время захвата большевиками столицы Украины, было уничтожено дом Председателя Центральной Рады Михаила Грушевского, в котором жила семья Кричевских. В тот день они потеряли жилье, все личное и творческое имущество, а сами едва не погибли. С временем общественно-политическая ситуация в Киеве не стабилизировалась. Условия для жизни и творчества В. Кричевского также были неудовлетворительные, поскольку семья жила в подвальной комнате Военно-исторического музея Киевского отдела Русского военно-исторического общества (ныне – Национальный художественный музей Украины) [7, с. 41]. Работать в УАМ также было некомфортно в связи с ссорами академиков. В одном из писем к брату, Вадима Щербаковского, Евгения Кричевская рассказала, что все эти события побудили его согласиться на переезд в Миргород: «*…Центральна рада була розігнана, ми погоріли, а в Академії Мистецтв вже почалася гризня меж Бойчуком і Мурашком та Федором Кричевським од яких він переманював до себе ліпших учнів, особливо тіх, які вже скінчили Київську художню школу і були артистами. Крім того той дух «единой неделимой», який запанував в канцеляріях гетьмана і Петроградських столичних бюрократіях, перенесений у Києві, були не подуші Вас. Григ. і він вирішив переїхати до Миргорода…*» [5, арк. 2–3]. По утверждению Вадима Павловского он воспринимал эту работу как временную. На один год договорился об отпуске в Украинской академии искусств. Мастерскую композиции оставил на Михаила Бойчука, с которым он совместно руководил ею, и планировал поддерживать с ней связь [7, с. 43].

Кроме директорской работы в учебном заведении, согласно архивным документам, Василий Григорьевич сосредоточил на себе несколько должностей: преподавателя орнаментики и композиции; заведующего точильною, майоликовой, живописной и декоративно-строительной мастерскими [4, л. 35], а также руководство музеем при институте.

Директор придавал большое значение комплектованию и пополнению новыми экспонатами коллекции музея при институте. Она служила наглядным примером для студентов и влияла на их художественное воспитание. На одном из первых заседаний Педагогического Совета, 4 ноября 1918 г., приняли решение обратиться в Полтавской управы с просьбой помочь с экспонатами для музея: «*по вибору директора інституту, частково перевозяться до інституту і після зроблення з них копій повертаються назад до музею, і так має провадитися доти, доки музей інституту не поповниться бажаною кількістю речей*». В. Кричевский отбирал, прежде всего, высокохудожественные – классические образцы украинского народного искусства. О том, что это были за вещи свидетельствуют архивные материалы: 11 ковров, 4 плахты, 36 мисок, 2 носатки, кувшин, бутыль, сосуд «баран» [1, л. 91]. В этом деле большую помощь оказал Вадим Щербаковский – заведующий отделом археологии Естественно-исторического музея Полтавского губернского земства, который был авторитетным специалистом, а также родственником и товарищем директора [8, с. 257]. Впоследствии он даже стал заведующим музея при институте [3, л. 106–107].

Вместе с этим художники-педагоги постановили: «*Одночасно необхідно приступити до копіювання зразків у Київському музеї*», а также приобрести некоторые дубликаты, на которые необходимы средства в размере 5000 рублей [1, л. 91]. О развитии музея, в частности, свидетельствует отчет по расходам на институт, в котором указано «*придбання різних зразків по художній промисловості і стародавніх народних виробів: килимів, посуду, вишивок, тканини, різьби по дереву, літографії, друку, одежі*», на общую сумму 100000 рублей [4, л. 13]. Следует отметить, что в музейной коллекции поступали оригинальные экспонаты и бесплатно, как пожертвования от сторонников деятельности института.

Государственный архив Полтавской области сохраняет письмо в музейную секцию Черкасского Общества «Просвита» за 26 ноября 1918 года, в котором Евгений Адамович написал: «*Сучасне гончарно-кустарне робливо все більше відхиляється від сильної форми і сильного малюнку-орнаменту. Кидається все своє рідне, дороге, гарне, забуваються характерні типові форми. Гончарі покинули робити куманці, баклажні, миски, барильця, тикви, не видно вже стильного і типового для місцевості орнаменту і стильних форм і немає типового народного кольору і малюнку, не має робіт ріжком, дротиком…*». Далее автор увлекательно рассказал о традиционном гончарстве, демонстрируя глубокие знания в украинском искусстве, культуре и фольклоре, в частности творчестве Тараса Шевченко. А затем, обращая внимание на традиционность глиняной продукции института констатировал: «*Позаяк того, що гончарське робливо у музеї* (секции Черкасского общества «Просвита» – автор) *ніякими речами не представлено, я пропоную Музейній Секції звернутися з проханням до Артистично-Промислової школи у Миргороді на Полтавщині, де під керівництвом українських артистів виробляються дійсно типові, стильні українські речі гончарних виробів, щоб вишречена школа подарувала нашому музеєві колекцію своїх виробів…*» [3, л. 129]. Данный документ свидетельствует, что результатом работы преподавательского коллектива во главе с Василием Григорьевичем стало возрождение традиционных гончарных техник, технологий, форм, видов декорирования глиняных изделий в Миргородском художественно-промышленном институте и их распространения за его пределы.

Итак, В. Кричевский во время работы в МХПІ, пополняя и комплектуя музейную коллекцию при институте, кроме их сохранения и экспонирования, использовал как образцы в учебном процессе, что формировало художественный кругозор студентов в близкой для них атмосфере родного народного искусства. Результатом

чего стало возрождение традиционных технологий, техник, форм и видов декорирования, в частности малевок в творчестве выпускников учебного заведения. То есть, он продемонстрировал что уничтожить произведения народно искусства возможно, а уничтожить их создателей невозможно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный архив Полтавской области. – Ф. 837. – Оп. 1. – Д. 37. – 143 л.
2. ГАПО. – Ф. 837. – Оп. 1. – Д. 38. – 25 л.
3. ГАПО. – Ф. 837. – Оп. 1. – Д. 41. – 259 л.
4. ГАПО. – Ф. 837. – Оп. 1. – Д. 43. – 48 л.
5. Письмо Евгении Кричевской к Вадиму Щербаковскому. 17.03.1954 г. // Библиотека и архив им. Т. Шевченко в Лондоне. – Фонд Вадима Щербаковского. – 6 л.
6. Лисін, Б. С. Глини і глиняна промисловість на Україні. Черепиця, звончак для шляхів, труби, фарфор, фаянс, цемент, шкло / Лисін Б. С. – К. : Праця, 1918. – 160 с.
7. Павловський, В. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість: монографія / Вадим Павловський. – Нью-Йорк : Укр. Вільна Академія Наук, 1974. – 350 с. : іл.
8. Рубан-Кравченко, В. Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський / Валентина Рубан-Кравченко. – К. : Криниця, 2004. – 704 с. : іл.

Маликова И. В.

(Республика Украина, г. Киев)

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В МУЗЕЕ, КАК СРЕДСТВО СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Современный информационный мир требует от общества передачи информации с помощью новейших технологий, которые позволяют значительно увеличивать поток информации к человеку.

Мультимедиа-технологии являются одним из наиболее перспективных и популярных направлений информатики, имеют цель создания продукта, содержащего коллекции изображений, текстов и данных, сопровождающихся звуком, видео, анимацией и др., дает широкие возможности для накопления и практического использования значительных объемов любой информации, которая может быть представлена как в традиционном текстовом или графическом отображении, так и в виде аудио и видеоинформации, компьютерных моделей.

Национальный Киево-Печерский историко-культурный заповедник, как один из хранителей национального культурного наследия, видит сохранение народного достояния не только в консервации и коллекционировании музейных предметов, но и в информировании граждан о музейной деятельности, приобщение к сохранению памятников истории и культуры гражданами, популяризации музея в глобальном музейном пространстве. Ведь целью деятельности музея является сохранение исторической и культурной памяти в сознании наших граждан, и чем активнее выступает музей на информационном пространстве, тем больше информированность людей.

Современные информационные технологии в музейном деле дают возможность значительно облегчить и расширить способы донесения информации до потребителя, а именно это виртуальные туры по музеям и выставкам, мультимедийные проекты по историческим местам, памятникам архитектуры, восстановление поврежденных изображений на историческую тематику, ретуширование фотографий, создание фантастических коллажей для различных проектов.

Сохранение национальных культурных ценностей имеет приоритетное значение, поэтому свободный доступ к культурным ценностям и знакомство с культурным наследием страны является важнейшим из инструментов формирования общественного сознания современного человека, особенно подрастающего поколения.

Мультимедиа-проекты на музейную тематику презентуют главным образом, на CD-ROM-ах или интернете, представляющие музей в целом или отдельные коллекции и выставки.

За последние годы в рамках проектов по сохранению культурного наследия и популяризации памятников архитектуры научно-исследовательским отделом мультимедиа технологий Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника проводилась работа по разработке и созданию мультимедийных CD-дисков, фотофильмом, слайд клипов, презентационных слайд роликов и др. С технической стороны выполнялась работа по разработке дизайна проектов, фотосъемке и оцифровки отобранных фотоматериалов, разработка каркаса проектов в мультимедийных программах, создание навигации и шаблонов электронных страниц и наполнение изображениями и текстами.

Мультимедийные разработки можно посмотреть на сайте Киево-Печерского заповедника **www.kplavra.kiev.ua** и на дисках.

– **CD-диск «PhotoSlideshow – Национальный Киево-Печерский историко-культуний заповедник в фотографиях».** Этот проект был разработан с помощью программы Photo Flash, подготовлены фотографии и коллажи для создания этого диска, текстовый материал подготовлен на русском языке. Эта разработка посвящена архитектурным памятникам Киево-Печерской лавры.

– **Фотофильм на тему «Памятники архитектуры Киево-Печерской лавры»** для сайта Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника. К разработке этого мультимедийного проекта было подготовлено и отредактировано более 455 фотографий. В фотофильме последовательно показаны великолепные фотографии, отражение изображений сопровождается специальными эффектами, анимацией, текстовыми заставками. Этот проект можно описать как слайд-шоу с художественными элементами. Разработан фотофильм с помощью Flash. Эта работа дает возможность широкой общественности ознакомиться с культурным достоянием нашей страны, а именно с историческими ценностями Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника, проект разработан на украинском языке.

– **Слайд-клип по памятнику архитектуре – церковь Всех святых (интерьер и экстерьер церкви)**. Этот проект так же подготовлен для сайта Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника, использовано 75 фотографий и разработаны коллажи (разработан на украинском языке). Эта мультимедийная разработка предоставляет прекрасную возможность

ознакомиться с величием архитектурного ансамбля Киево-Печерской лавры выдающегося памятника славянской и общемировой культуры.

– **Мультимедийный CD-диск (иллюстрированный электронный каталог) на тему «Фондовая коллекция Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника».** В электронном каталоге представлены некоторые экспонаты фондовой коллекции Киево-Печерского заповедника, которая насчитывает более 70 тыс. единиц хранения. Украшением коллекции являются старопечатные книги, иконопись, драгоценное шитье, культовые изделия из драгоценных металлов, произведения светского назначения. Макет электронного каталога верстался в специализированной программе (графическом и текстовом редакторе), а затем разработанный оригинал-макет экспортировали в формат PDF для распространения в электронном виде. Сам проект выполнен с помощью программы FlippingBook Publisher. Это мощная издательская программа для создания прекрасно оформленных электронных изданий и онлайн публикаций с реалистичным флэш эффектом перелистывания страниц, с удобным интерфейсом, функциональностью электронного издания. Проект можно сохранить ее в двух вариантах (в формате EXE и в формате HTML). При сохранении в формате EXE возможна запись электронного продукта на CD-диск и для просмотра на компьютере.

– **Презентационный мультимедийный слайд-клип на тему "Фондовая коллекция Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника**" (украинский и английский вариант) для сайта Киево-Печерского заповедника, в этой работе представлено более 50 фотографий. Слайд-клип дает возможность ознакомиться с ценными экспонатами из фондового собрания Заповедника различных групп хранения: живопись, портреты, металл, книги, ткани и др.

– **Презентационный мультимедийный CD-диск был разработан к выставке «Украина-Миру»,** которая проходила в рамках международного выставочного проекта в Киево-Печерском заповеднике, были подготовлены материалы (тексты, фотографии и коллажи) для создания CD-диска. Этот мультимедийный проект разработан на двух языках (украинском и английский варианты), представлены экспонаты выставки «Украина – Миру» из коллекций Музея национального культурного достояния «ПЛАТАР» и Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника, вернувшихся после экспонирования в 2010–1012 гг. в пяти музеях США и которые можно было осмотреть на стационарной выставке Заповедника. В связи с этим проектом для сайта Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника был разработан и создан слайд-клип по выставке "Украина-Миру" на двух языках.

– **Слайд-клип на тему «История выставки – СЛАВА УКРАИНЕ – святые образы XI–XIX вв.»,** для сайта Киево-Печерского заповедника. Этот проект разработан в программе Flash, подготовлен текстовый материал на украинском языке и фотографии. Фотослайдшоу рассказывает об истории создания и экспонирования выставки «Слава Украины: святые образы XI–XIX вв.», которая была организована Фондом международного искусства и образования (Бесезда, Мэриленд, США), Национальным Киево-Печерским историко-культурным заповедником и Музеем национального культурного достояния «ПЛАТАР», где экспонировалась в музеях США в течение 2010–2011 гг.

В целом, музейная практика Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника дает много примеров удачного использования компьютерных технологий. Приведенные выше проекты это еще не конец в работе с мультимедиа разработками, идей еще очень много по созданию новых работ.

Не случайно, что организации, отвечающие за имиджевую рекламу города, культурный туризм, а также система образования города проявляют повышенный интерес к появлению новых проектов, в которых реализуется информационный, художественный и образовательный потенциал нашего музея. Это позволяет надеяться, что может появиться постоянный спрос на тиражирование музейных разработок, а значит, создание новых мультимедиа-проектов получит мощный дополнительный стимул.

Главное, чтобы опыт, накопленный в Киево-Печерском заповеднике, помог с наименьшими затратами создать этот рыночный механизм поддержки учреждений культуры.

Важным условием внедрения инноваций в деятельность музейных учреждений является использование современных мультимедиа технологий, расширяющих возможности хранения, анализа и демонстрации историко-культурных памятников, создание баз данных, а также применение экспертных систем и других систем искусственного интеллекта, что обусловило возникновение феномена "виртуального музея».

Ясно одно, что использование мультимедийных технологий в повседневной работе музея чрезвычайно расширяет возможности донесения информации до посетителей.

Подытоживая вышесказанное, можно сделать вывод, что Национальный Киево-Печерский историко-культурный заповедник, а именно научно-исследовательский отдел мультимедиа технологий активно ищет и находит решения, связанные с использованием мультимедиа-технологий в музейном пространстве.

Используя современные разработки в музейном деле мы привлекаем посетителей к познанию культурного наследия, истории Украины, традиций народного искусства, к восприятию той части украинской истории и культуры, хранящейся заповедником, способствовать формированию гармоничной, национально сознательной, творчески активной личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Скот, К. Справочник по обработке цифровых фотографий в Photoshop, Willey Publishing, Inc.; К. : Компьютерное издательство «Диалектика», 2004.

2. Сохранение памятников науки и техники в музеях: история, опыт, перспектива: сб. наук. работ. – К., 2001.

3. Лебедев, А. В. Музейные представительства в Интернет // Музей и новые технологии. – М., 1999.

4. Музей будущего: Информационный менеджмент / сост. А. В. Лебедев. – М., 2001.

5. Водески, Р. Графика для Web. Бибилия дизайнера.: Пер. с англ. – К. : Диалектика. – 1997.

6. Крегман, Д. Пушков, А. Мультимедиа своими руками. – Санкт-Петербург. – 1999.

7. Музей будущего: информационные технологии и культурное наследие. http: // www.future.museum.ru

8. «Мультимедиа для всех» статьи И. Р. Куцнецова (http: // inftech.webservis.ru / it / multimedia).

9. Дивайн, Д. Культура и новые информационные технологии: эксплуатация цифровых интерактивных ресурсов // Museum. – 2000. – № 3. – С.32–35.

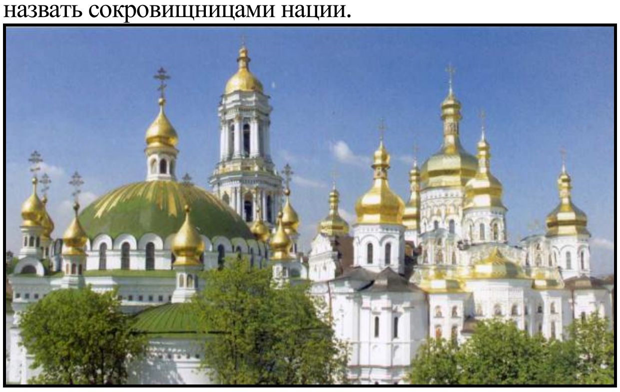
10. Раздел видео на сайте Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника http: // kplavra.kiev.ua / Video

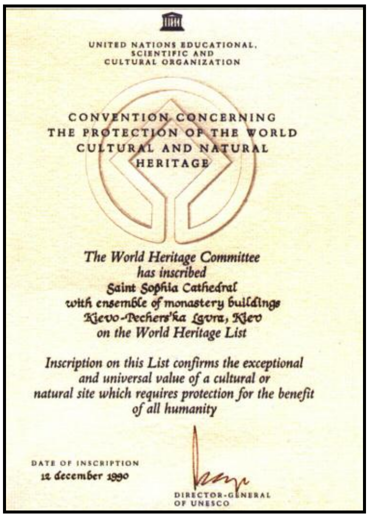
Можаровская Т. М

(Республика Украина, г. Киев)

ВИРТУАЛЬНЫЙ ТУР ПО НАЦИОНАЛЬНОМУ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОМУ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ ЗАПОВЕДНИКУ КАК ИННОВАЦИОННАЯ ФОРМА КОММУНИКАЦИИ В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Одним из важнейших направлений развития государства является сохранение его исторического и культурного наследия. Эта благородная миссия государством возложена на музеи Украины, которые по праву можно назвать сокровищницами нации.





UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION

CONVENTION CONCERNING THE PROTECTION OF THE WORLD CULTURAL AND NATURAL HERITAGE

The World Heritage Committee has inscribed Saint Sophia Cathedral with ensemble of monastery buildings Kievo-Pechers'ka Lavra, Kiev on the World Heritage List

Inscription on this List confirms the exceptional and universal value of a cultural or natural site which requires protection for the benefit of all humanity

DATE OF INSCRIPTION 12 december 1990

DIRECTOR-GENERAL OF UNESCO

Национальный Киево-Печерский историко-культурный заповедник один из них. Он является одним из выдающихся памятников истории и культуры Украины и одновременно представляет собой своеобразную туристическую визитку Киева, являясь уникальным и крупнейшим музейным комплексом Украины. Основанный в 1051 Киево-Печерский монастырь живописно раскинулся над Днепром, сияя золотом куполов, удивляя пещерными лабиринтами, поражая красотой и историческим содержанием архитектурных памятников, благодаря которым территория была объявлена Заповедником 29 сентября 1926 г.

Неповторимый архитектурный ансамбль соединил в себе черты византийской, украинской и российской зодческих школ разнообразного стилевого направления – барокко, классицизма, ампира, эклектики.

В 1990 г., учитывая уникальность лаврского архитектурного ансамбля, значение Заповедника для развития отечественной и мировой науки и культуры 14 сессия комитета ЮНЕСКО занесла Киево-Печерскую лавру в Список памятников Всемирного Наследия.

В 1996 г. Указом Президента Украины Заповеднику дан статус Национального.

За время существования Заповедника его посетили около 80 млн. туристов со всего мира. Экскурсии (обзорные и тематические) проводятся на украинском, русском, английском, немецком, французском, испанском, итальянском, японском, польском, румынском языках.

Выполняя положения Государственной программы "Электронная Украина" сотрудниками Киево-Печерского заповедника была проведена работа по внедрению передовых информационных технологий в музейное дело, с целью предоставления возможности широкой общественности ознакомиться с культурным достоянием государства на более доступном уровне – в сети Интернет, в социальных сетях и на компакт дисках.

Благодаря развитию информационных технологий и развитию Интернета, в последнее время появилась инновационная форма – виртуальный музей. С одной стороны – это новая технология бесконтактного информационного взаимодействия пользователя с музейной средой, компьютерная система, которая обеспечивает определенные визуальные и звуковые эффекты. С другой стороны, такие виртуальные разработки – это и средство массовой коммуникации, и новая форма проведения досуга и общения Интернет-пользователей.

Виртуальный тур по Заповеднику разработан с целью популяризации через сеть Интернет жемчужины православного мира – Киево-Печерской лавры.

Первая работа в этом направлении была завершена еще в 2006 году. Новый виртуальный тур на сайте Национального Киево-Печерского заповедника позволяет детально ознакомиться с территорией Верхней лавры в формате 3D-путешествия.

Навигация по туру улучшена и интуитивно понятная, с удобным современным интерфейсом. После выбо-

ра языковой версии, текстовый блок и аудио-гид знакомят посетителя с музеем или предоставляется возможность посетителям самостоятельно управлять «прогулкой» по музею или дать возможность электронному экскурсоводу проводить экскурсию по Лавре.

Просмотр 3D-панорам создаёт ни с чем несравнимый эффект реального присутствия на месте съёмки, поскольку пользователь может перемещаться с одного объекта на другой, переходить с одной панорамы на другую через активные зоны или с помощью кнопок на нижней панели, или руководствуясь картой тура; смотреть по сторонам (на 360 градусов), удаляя и приближая нужные объекты и детали в полноэкранном режиме, читать всплывающие текстовые описания.

Данное решение предоставляет возможность виртуально «прогуляться» по Киево-Печерской лавре, зайти в любую церковь, рассмотреть ее живопись и узнать интересные подробности. Посетители сайта смогут осмотреть фасады исторических памятников, а "зайдя" внутрь храмов – увидеть уникальные росписи и убранство интерьеров. Также возможно подняться на 4 ярус Большой лаврской колокольни и полюбоваться неповторимыми видами с высоты 96 м.

На сегодняшний день наш Виртуальный тур является социально востребованным и пользуется популярностью как среди реальных посетителей музея, так и интернет пользователей.

Создавая Виртуальный тур по КП заповеднику мы прежде всего старались сделать посещение нашего музея доступным для людей с ограниченными возможностями, для учащейся молодежи и даже для людей пенсионного возраста.

Конечно же никакая виртуальная экскурсия не заменит реального посещения музея, но преимущества и возможности которые дает виртуальный тур очевидны:

- возможность посещать наш музей в любое удобное время;
- посетитель может гулять по территории и осматривать памятники столько времени, сколько пожелает;
- передвигаться с любой скоростью и рассматривать интересующие его объекты много раз;
- и, что немаловажно, позволяет значительно расширить аудиторию, – Тур дает возможность побывать в музее людям со всех уголков мира!

Очень широк и воспитательный потенциал такой формы работы. Такие Виртуальные разработки позволяют:

- повысить общеобразовательный и культурный уровень подрастающего поколения – Виртуальный тур по Киево-Печерской лавре может стать отличным полигоном не только для студентов исторических специальностей, но и для школьников, учащихся средних специальных учреждений, а также жителей сельской местности;
- способствует формированию у подрастающего поколения ценностных ориентаций;
- позволяют стимулировать интерес подростков к позитивному практическому использованию компьютерных средств.

Разработанный нами Виртуальный гид-тур по Киево-Печерскому заповеднику, один из типов многочисленных ресурсов сети «Интернет», – современный культурный феномен, обязанный своему появлению развитию Интернета, мультимедийным технологиям и ставшим легкодоступными благодаря информатизации общества.

В заключение хочу сказать, что основная цель создания Виртуального тура по Киево-Печерской лавре – сохранение историко-культурного наследия, связанного с древней историей нашей страны, являющимся важнейшим национальным богатством, а также обеспечения свободного повсеместного доступа к ним с целью повышения общеобразовательного и культурного уровня как подрастающего поколения так и широких слоев населения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов, И. Н. Интернет в учебной и научной работе. – М. : Дашков, 2002.191 с.
2. Могилевская, Т. Искусство в Интернете. Динамика в России // Взгляд с Востока. – М. : MediaArtLab, 2000. – С. 214–217.
3. Розина, И. В. Информационные виртуальные ресурсы: доступ к культурному наследию / И. В. Розина // URL: http: // rudocs.exdat.com / docs / index-258124.html
4. Туманова, Е. В. Виртуальный музей как средство распространения культурной и образовательной информации в рамках воспитательного пространства. – http: // rudocs.exdat.com / docs / index-332099.html.
5. Сайт «Национальный Киево-Печерский историко-культурный заповедник»: http: // www.kplavra.kiev.ua /

Можаровский О. В.

(Республика Украина, г. Киев)

QR-КОДЫ. СОВРЕМЕННЫЕ РЕАЛИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В НАЦИОНАЛЬНОМ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОМ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ ЗАПОВЕДНИКЕ

Современные информационные технологии с каждым годом приобретают все большее значение в организации музейной деятельности. Они способствуют установлению особого диалога между музеем и его посетителями.

Современный посетитель музея – человек с активной жизненной позицией, ориентирован на приобретение знаний в самых разных областях науки, культуры, искусства; человек, для которого Интернет, телевидение и средства массовой информации стали частью жизненного пространства. Это вызвало изменения в требованиях в музей, который в реалиях должен предложить нечто сверх того, что посетитель может узнать, придя в музей.

Важным инструментом в этом контексте становятся QR-коды, новый шаг в развитии современных технологий, которые быстро и легко предоставляют данные о том или ином объекте заинтересованности.

QR-код – это матричный код, который пришел на смену более привычного нам штрих-кода. Аббревиатура QR производна от английского quick response, что переводится как «быстрый отклик». Впервые он был разработан в Японии в 1994 компанией Denso-Wave и сначала применялся в промышленных целях. Благодаря своим неоспоримым преимуществам перед другими видами кодирования, QR-код покорил не только Японию, но и семимильными шагами завоевывает весь мир. Собственно говоря, QR-коды – это уже не просто тренд, а скорее жизненная необходимость. Широкое их применение стало возможным с повсеместным распространением смартфонов и приложений для их считывания. На сегодняшний день для считывания QR-кода наличие именно смартфона не обязательна. Приложение – сканер можно установить и на простенький недорогой мобильный телефон. Главное, чтобы в аппарате все же была камера.

Главными преимуществами QR-кодирования легкое и быстрое считывание и возможность кодирования в разы большего количества информации, чем может вместить в себя привычный линейный штрих-код. Достаточно запустить программу считывания QR-кода, навести объектив мобильного устройства на QR-код и Вы получите быстрый доступ к информации об объекте.

За рубежом подобные коды наносятся практически на все товары, которые продаются в магазинах, их размещают в рекламных буклетах и справочниках. Глобальная сеть супермаркетов Tesco (Британская компания, крупнейшая розничная сеть в Великобритании) пошла еще дальше. Весь процесс шопинга проводился непосредственно в метро, а служба доставки магазина отправляла покупки по указанному адресу, освободив покупателя от необходимости носить тяжелые сумки.

Зарубежные музеи и художественные галереи преуспели в использовании потенциала QR-кодов для углубления взаимодействия с посетителями. Художественные галереи, такие как Музей искусств Кливленда, поместил QR-коды рядом с экспонатами с целью «перенаправить» туристов на онлайн или аудио-туры, или же предоставить им более подробную информацию о экспонате.

Первые QR-коды в Украине в туристической сфере были задействованы во Львове и Виннице. Для того, чтобы сделать туристические маршруты более интерактивными, на львовских улицах было размещено более 200 QR-кодов. Ими оснащены не только коммерческие и культурные объекты, но и памятники, архитектурные сооружения, и тому подобное. Это позволило индивидуальном туристу без дополнительных усилий сориентироваться в городе, получить базовую информацию о туристических объектах и услуги Львова.

Идея применения QR-кодов во Львове и ее реализация принадлежит объединению бизнесменов «Туристическое движение Львова». Цель – привлечение внимания туристов к городу. Львов стал первым городом в Украине, а также на постсоветском пространстве, где QR-коды были использованы в таком масштабе.

Аэропорт «Львов» также стал первым среди аэропортов Украины, который разместил таблички с QR-кодами в стенах аэровокзала. Каждый код является помощником для гостя города, ведь включает на нескольких языках основные сведения о туристическом объекте и контактные данные.

Подобная активность позволила увеличить туристическую привлекательность города, повысить число упоминаний «Туристического Движения Львова» в СМИ, а также показала социально полезную составляющую активации QR-кодов.

Достаточно активно в 2013 прошла акция размещения QR-кодов на юге Украины:

– в августе 2013 в Керченском историко – археологическом музее и местной картинной галерее состоялось торжественное открытие QR-кодов на здания музеев;

– в июне 2013 в Феодосийском литературно-мемориальном музее А. С. Грина состоялся «QR-перфоманс: живое прошлое Феодосии». В рамках программы было открытие QR-кодов на здании музея писателя и еще на 9 памятниках и музеях Феодосии, в том числе и на Музее древностей;

– в курортном крымском городе Евпатории достопримечательности и памятники оснастили QR-кодами. Первые таблички с мобильными метками появились на здании исполкома, возле библиотеки имени Пушкина, возле памятника мэру Семену Дувану, а также в солнечных часов;

– в Одессе в этом году на многих памятниках также были установлены таблички с QR – кодами.

Чтоже касается Киева, то в данный момент таблички с QR-кодом установлены на фуникулере, арке Дружбы Народов и на некоторых музеях – Музее истории Киева, Музее русского искусства и Музее искусств имени Варвары и Богдана Ханенко. Об этом в эфире радио «Голос столицы» заявил глава Ассоциации разработчиков программного обеспечения «Украинский хай-тек инициатива» Виктор Мазнюк в июне 2013.

В сентябре 2013 первые QR-коды были установлены на 20 памятниках архитектуры Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника. Кроме того таблички с QR-кодами были размещены на картах-схемах, установленных на входах в Заповедник и на его территории.

Теперь, сфотографировав QR-код на мобильный телефон, можно получить быстрый доступ к информации об объекте. Установка QR-кодов на памятниках архитектуры – это только начало большой и интересной работы в музее.

Как правило, все музеи Дальнего и Ближнего зарубежья привлекают для этой работы профессиональные компании разработчиков, или же представители компаний приходят в музей и предлагают свои услуги. В нашем случае с инициативой разработки и размещение QR-кодов выступили сотрудники научно-

исследовательского отдела мультимедиа технологий Киево-Печерского заповедника. Нами же разработан и адаптирован для телефонов и смартфонов специальный интернет-ресурс. На сегодняшний день, информация, представленная на этом ресурсе, в полном объеме знакомит посетителя с активной музейной деятельностью заповедника. Здесь представлены, прежде всего, исторические справки, по всем памятниках архитектуры Верхней лавры на трех языках (русский, украинский и английский). Зайдя на этот интернет-ресурс, посетитель получит через интерактивную карту информацию и по церквам Нижней лавры, может посмотреть действующие выставки, ознакомиться с текущими новостями. Представлена не только текстовая информация, но и размещено много фотографий в каждом разделе. Было бы очень кстати, восстановить бесплатную сеть Wi-Fi, доступную на всей территории музея. Это позволит открыть перед посетителями Заповедника и другие виртуальные возможности. Например, в мобильном можно будет посмотреть виртуальный тур по Заповеднике, ознакомиться с познавательными дисками, детям – с учебными программами и фильмами, созданными для лектория. В дальнейшем, с помощью этой технологии, на своем мобильном устройстве посетитель смог бы прослушать даже лекцию, возможно, принять участие в викторинах, играх и флэшмобах, путешествуя по Заповеднике. Кроме того, у посетителей музея появится возможность мобильно делиться своими впечатлениями онлайн в социальных сетях Facebook, Twitter, Vkontakte и ині.

В августе 2013 в Киеве прошла акция инновационного проекта МТС для любителей чтения, заработала первая в стране мобильная библиотека. На корешках книг были размещены специальные QR-коды, с помощью которых книги можно было бесплатно скачать в электронных форматах через сеть Wi-Fi и оставить у себя навсегда. В сентябре 2013 в Виннице МТС провел такую же акцию.

В последнее время в Киеве упорно начали использовать QR-коды владельцы театров и кинотеатров. Обычно, их тем или иным образом используют для идентификации посетителей. Можно еще долго описывать преимущества технологии использования мобильных устройств и QR-кодов в нашем современном повседневной жизни, а также использование их в экспозициях музеев или архитектурных памятниках и вообще в туристической сфере, но они бесспорные:

• Информацию может быть представлена не только в текстовой, но и в интерактивной мультимедийной форме;

• Информацию считывается с помощью QR-кодов можно легко изменять, расширять и добавлять, не меняя QR-код;

• Получение информации для посетителей музея бесплатно, поскольку используются локальные сети;

• Посетители могут использовать свои собственные электронные мобильные устройства или брать их в аренду в музеи;

• Поскольку QR-коды в настоящее время активно внедряются в нашу жизнь, получения информации с их помощью в ближайшее время станет таким же естественным, как звонок по мобильному телефону.

ЛИТЕРАТУРА

1. Миловидов, С. В. Принципы «дополненной реальности» и интерактивная реконструкция в музеях // Общественное мнение – 2011. – М., 2011.
2. http: // www.timeout.ru / journal / feature / 32460 /
3. http: // www.virtualrm.spb.ru / ru / dr
4. http: // www.peterhofmuseum.ru / page.php?id=262
5. http: // qr.kplavra.kiev.ua / 1007.html

Налівайка Л. Дз., Шунейка Я. Ф
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

НОВЫЯ АДКРЫЦЦІ ПЕРШАЙ УСЕБЕЛАРУСКАЙ МАСТАЦКАЙ ВЫСТАВЫ

6 снежня 1925 года ў Мінску ў вялікай актавай зале Камвуза па вул. Універсітэцкай, 27 (зараз вуліца Кірава, 21) адбылося ўрачыстае адкрыццё Першай Усебеларускай мастацкай выстаўкі. Экспанаваліся творы жывапісу, графікі, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, тэатра. Дэманстравалася больш за тысячу твораў як прафесійных мастакоў, так і вучняў ВХУТЕМАСа, Віцебскага мастацкага тэхнікума, сяброў розных гурткоў. Экспонировались произведения живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, театра.

У памяшканні музея глядач мог азнаёміцца з лепшымі ўзорамі старажытнага мастацтва: крыж Ефрасінні Полацкай, копіі фрэсак полацкіх цэркваў, кніжныя выданні, шкло і г. д. Сярод удзельнікаў выставы былі мастакі, якія прадстаўлялі ўсе кірункі тагачаснага мастацтва, а менавіта ўсе, хто лічыў сябе прыналежным да беларускай нацыянальнай глебы незалежна ад месца жыхарства. Галоўнай мэтай было пытанне кансалідацыі творчых сіл рэспублікі дзеля далейшай дзейнасці па стварэнню Усебеларускага аб’яднання мастакоў, якое было арганізавана ў 1927 годзе. І бадай самае галоўнае – гэтая выстава была першай афіцыйнай мастацкай маніфестацыяй у гонар сцвярджэння сучаснага беларускага мастацтва, як самастойнай культурнай з, явы ў еўрапейскім рэгіёне. Творчасць нашых шматлікіх мастакоў, выхадцаў з Беларусі, якая стагоддзямі жывіла культурную ніву нашых суседзяў, нарэшце атрымала сваю нацыянальную і канчатковую прыпіску ў беларускім мастацтве.

Усіх аўтараў, нягледзячы на іх розныя творчыя арыенціры аб’ядноўвала камернасць і стрыманасць вобразных вырашэнняў. Шмат было ўзораў камерных жанраў: партрэт, пейзаж, пабытовыя сцэны. Нібы згаварыўшыся мастакі праз малое і сціплае спрабавалі перадаць значнае і дастойнае. Пейзаж Беларусі успрымаўся У. Кудрэвічам, А. Астаповічам, А. Тычынай, Г. Віерам і іншымі як вобразная прастора, якая захоўвае і канцэнтруе багацце матываў агульна-еўрапейскага краявіду з акцэнтамі на архаіку, вясковыя пабудовы, з моцным духам рамантызму і сімвалізму, загадкавым прыродным паўзмроку, пахмурным восеньскім стане палеткаў, у імпрэсіяністычным зіхаценні бярозак і іншае. А. Тычына адкрыў незвычайную класічную гармонію гомельскага палаца-паркавага комплексу у цёмна-светлых рытмах архітэктуры і лістоты дрэў і кустоў. Мастакі карысталіся рознымі тэхнікамі графікі, але ніколі тэхніка не была для іх самамэтай. Яны спрабавалі перадаць

вобразную ідэю, лаканічны і прасветлена шчыра. Вось так беларускі мастацкі стыль ахапіў творцаў, якія не жадалі быць у цяні парыжскай, ці пецярбургскай школы, а спрабавалі вызначыць параметры новай прафесійнай школы, дзе ўсе еўрапейскія кірункі могуць смела існаваць у гарманічным суладдзі, у апірышчы на нацыянальную тэматыку, нацыянальныя рэаліі і каштоўнасці. Нават на першы беглы позірк іх кампазіцыі лёгка прачытваюцца, як цэльны і далёка невыпадковыя ўзоры беларускасці – сціплай, але дастойнай, самабытнай.

Мастацкая выстаўка паклала пачатак выставачнай дзейнасці і стала першай ластаўкай уключэння Беларусі ў кантэкст еўрапейскага мастацтва. Увогуле, 1920-я далі прыклад паспяховага засваення традыцый сусветнага мастацтва, узаемасувязей славянскіх культур. Творчасць нашых шматлікіх мастакоў, выхадцаў з Беларусі, якая стагоддзямі жывіла культурную ніву нашых суседзяў, нарэшце атрымала сваю нацыянальную і канчатковую прыпіску ў беларускім мастацтве.

Галоўнай мэтай было пытанне кансалідацыі творчых сіл рэспублікі дзеля далейшай дзейнасці. Ужо ў 1926 годзе было створана Таварыства бібліяфілаў а ў 1927 – Усебеларускае аб'яднанне мастакоў з яго аддзяленнямі ў розных гарадах, таварыства «Прамень».

У залах універсітэта размяшчаліся творы сучасных аўтараў. Пэўная стракатасць узнікла ад таго, што ўдзельнікамі выстаўкі былі людзі рознага ўзросту, выхаванцамі розных школ з адпаведнымі ўласнымі густамі і творчымі прынцыпамі. Так, Пецярбургскую Акадэмію мастцтваў прадстаўлялі яе выхаванцы А. Абрамаў, Л. Альпяровіч, В. Волкаў, Д. Полазаў, Д. Дваракоўскі, В. Уладзімірскі, Я. Кругер, Ю. Пэн, М. Сляпян; Маскоўскае вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства К. Гедда, К. Кастравіцкі; Варшаўскую рысавальную школу – П. Гуткоўскі, Віленскую-Я. Драздовіч, Р. Пархоменка; Лібаўскую – У. Кудрэвіч; Пецярбургскую школу заахвочвання мастацтваў – Г. Віер, М. Дучыц, М. Лебедзева; Пецярбургскае мастацка-прамысловае вучылішча барона Штыгліца – М. Міхалап; Пензенскае мастацкае вучылішча – А. Тычына, М. Эндэ; Парыжскую Акадэмію – А. Бразер; Пражскую – А. Марыкс; ВХУТЭМАС-М. Станюта, Л. Зевін, С. Выдра; Віцебскім мастацкім вучылішчы – Я. Мінін, А. Вало; Віцебскі мастацка-практычны інстытут – С. Юдовін. Больш за дваццаць студэнтаў вышэйшых навучальных устаноў Масквы і Ленінграда, найбольш вядомымі з якіх пазней сталі М. Філіповіч, В. Дваракоўскі, М. Аксельрод, М. Горшман, Я. Тайц паказалі свае творчыя пошукі і «модныя» мастацкія ўхілы. Студэнтаў Віцебскага мастацкага тэхнікума таксама выставілася больш за дваццаць чалавек – З. Азгур, М. Гусеў, Р. Семашкевіч, А. Булычоў, В. Дзежыц, Я. Красоўскі, Ю. Загароўскі, А. Пузынкевіч.

Першая выстава спарадзіла і формулу нацыянальнай мастацкай творчасці. Сярод вялікай колькасці мастакоў немагчыма зараз назваць аднаго-двух геніяў, якія зацьмілі ўсіх сваім выключным талентам. Усе ўдзельнікі (74 аўтара) былі дастойнымі і здольнымі творчымі асобамі, якія разам і стварылі высокі і змястоўны ўзровень экспазіцыі. Між іншым, у адрозненні ад заходняга мастацкага вопыту, дзе наватарскую перавагу дэманструюць выключныя адзінкі на фоне татальнай салоннай шэрасці, такая грамада і не патрабуе нейкага асобнага лідара, усе разам робяць вялікую культурную справу ў гонар маладой Рэспублікі. Гэта дазваляе культурнаму працэсу развівацца ў любых абставінах нават у цяжкі ваенны час. Практыка Захаду паказала, што дастаткова якой-небудзь квітнеючай краіне страціць сваю незалежнасць хоць на некалькі год, або пережыць час дыктатуры, як адразу марнеюць усе здабыткі, парушаецца напрацаваны ўзровень эстэтычнай выключнасці, не нараджаюцца новыя адзінкі-звыштворцы, якія бяруць на сябе увесь патэнцыял эстэтычных пераўтварэнняў. Шэрасць і салоннасць доўжацца доўга і беспрасветна. У гэты самы час беларуская мастацкая грамада не пакідае без ужытку лепшых еўрапейскіх традыцый выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, услаўляе сваю зямлю, жыццё народа і выражае ідэі сучаснага свету. Час адбірае лепшае са створанага, але Першая Ўсебеларуская застаецца нашай вечнай нязгаснай Дзянніцай.

У калекцыі НММ РБ знаходзіцца больш за 50 твораў з таго славутага вернісажу. Нягледзячы на складаны лёс музейнай справы ў XX стагоддзі, калі немагчыма было мэтанакіравана і паслядоўна збіраць шматлікія творы многіх выдатных беларускіх мастакоў, узоры маніфестацыйнай экспазіцыі, дзіўным чынам захаваліся да гісторыі! Можна адзначыць, што ў цяперашняй экспазіцыі беларускага мастацтва 1920-х гадоў знаходзяцца шэсць твораў жывапісу: «На Купалле» М. Філіповіча, «Партрэт дачкі» М. Станюты, «Раніца вясны» У. Кудрэвіча, «Партрэт Ю. Пэна» А. Бразера, «На беразе мора» і «За чытаннем» А. Альпяровіча.

І сёння кожны глядач можа далучыцца да знакамітай падзеі – 80-годдзя Першай Усебеларускай выстаўкі, якая паклала пачатак выставачнай дзейнасці на Беларусі і стала першай ластаўкай уключэння Беларусі ў кантэкст еўрапейскага мастацтва. Увогуле, 1920-я гады далі прыклад паспяховага засваення традыцый сусветнага мастацтва, узаемасувязей і ўзаемаўплываў славянскіх культур.

Упершыню ў беларускім жывапісе твор М. Філіповіча «На Купалле» адлюстроўвае патаемнае архаічнае беларускае народнае свята, або рытуал, які мае дагістарычны пачатак. Менавіта такую першаснасць, натуральную сувязь з гэтымі сімваламі прыроды і перадае жывапісец у рухах танцораў, полымі вогнішча свабодным жывапісным стылем, у якім адчуваецца ўплыў экспрэсіянізму.

Больш стрыманая жывапісная мелодыя прачытваецца ў рамантычным «Партрэце дачкі» М. Станюты. На ім адлюстравана маладая актрыса, поза і настрой якой перадаюць адчуванне абуджэння, вялікіх надзей. Яна – увасабленне маладой краіны Беларусь, што на той час адчула сваю самабытнасць і духоўнае багацце.

У вядомым пейзажы У. Кудрэвіча «Раніца вясны» выкарыстаны традыцыі імпрэсіянізму, якія раней не атрымалі ў беларускім жывапісе сваёй творчай апрабацыі. Таму ў адной кампазіцыі мастаку ўдалося перадаць і далучанасць да лепшых здабыткаў французскага жывапісу і развіць гэтыя здабыткі на матэрыяле беларускага краявіду. Невыпадкова тут адлюстраваны бярозавы гай, як сімвал прыроды. Мастак вельмі ўдала выбраў мяккае асвятленне, поўнае цёплых і халодных адценняў, характэрных для каларыту беларускай вясны. Пейзаж стаў жывапісным сімвалам развіцця беларускага

краявіду XX стагоддзя, як самага пашыранага эксперыментальнага і свабоднага жанру жывапісу.

Упершыню ў беларускім жывапісе твор М. Філіповіча «На Купалле» адлюстроўвае патаемнае архаічнае беларускае народнае свята, або рытуал, які мае дагістарычны пачатак. Менавіта такую першаснасць, натуральную сувязь з гэтымі сімваламі прыроды і перадае жывапісец у рухах танцораў, полымі вогнішча свабодным жывапісным стылем, у якім адчуваецца ўплыў экспрэсіянізму. М. Філіповіч уразіў тады і ўражвае цяпер сваёй этнаграфічнай феерыяй купальскага свята. Экспрэсійнасць яго сродкаў выразнасці не ўспрымаецца знарокава-надуманай. Яна – ад натуральных вытокаў народнай культуры, дзе шануецца метафара, свабода формы, нязмушанасць вобразных герояў у натуральных для іх абставінах. Кожная карціна, як пачатак вялікай дарогі дасягнення Беларусі – загадкавай, прыцягальнай, не да канца яшчэ асэнсаванай. Яе здольныя людзі хіляцца над эцюдам, над планшэтамі для студыйнага малявання, паглыблены ў чытанне друкаваных старонак. Здаецца нічога асаблівага не адбываецца. Але менавіта пачынаецца працэс спасціжэння, самараскрыцця, самарэалізацыі, што стагоддзі да гэтага было вузкаабмежаваным, бадай немагчымым для людзей на зямлі «пад беламі крыламі». Гэты заклік для адкрыцця Радзімы чутны і відавочны таксама цяпер, як падстава мадэрнізацыі мастацкага працэсу. Такое ўтульна-спажывецкае існаванне ў межах салоннага камфорту, аніяк не з'яўляецца вялікім здабыткам сучасных аўтараў, якія і не ведаюць, што калісьці на нашай зямлі былі ”залатыя» 20-я гады. Але прыхаваем нашы заўчасныя пхіны… Найперш патрабуецца адукаваць, а потым ужо і патрабаваць руху наперад!

Партрэт Ю. Пэна пэндзля А. Бразара – яскравае сведчанне цікавасці аўтара да асобы чалавека – віцебскага мастака-настаўніка. Партрэт мае не толькі гістарычнае значэнне, ён-прыклад вывучэння вобраза на аснове прыёмаў, якія былі распрацаваны постімпрэсіяністамі.

Партрэт быў прадстаўлены не толькі алейнымі выявамі, але і праз накід, акварэльную замалёўку. Вось чаго так не стае сучасным выстаўкам, дзе адмысловыя рамы дамінуюць над разнастайнасцю відаў і матэрыялаў выяўленчай творчасці. Сярод 20 партрэтаў месца знайшлося самаму шырокаму кантынгенту сучаснікаў, як славутым, так і маладым, у якіх яшчэ ўсё наперадзе. Гэта партрэты В. Волкава (народны мсціўца К. Каліноўскі), Я. Кругера і А. Касталянскага (першы беларускі друкар Ф. Скарына), А. Бразера (мастакі, паэты, мастацтвазнаўцы, дзяржаўныя дзеячы Ф. Скарына, Ю. Пэн, А. Чарвякоў, М. Шчакаціхін, Ф. Рафальскі, Я. Купала, Я. Колас, І. Харык, Ю. Дрэйзін), Ф. Аляхновіча (пісьменнік Л. Родзевіч), Г. Віера (мастацтвазнавец Я. Дыла, мастак У. Кудрэвіч), М. Станюты (дачка – актрыса), М. Аксельрода (мастацтвазнавец М. Сыркін), Л. Альпэровіча (дочкі), А. Вало(пісьменнік Дражджын), П. Гуткоўскага (вучоны Сержпутоўскі, пісьменнікі і паэты Я. Купала, Я. Колас), М. Лебедзевай (мастак Е. Даркевіч), Ю. Пэна (вучань Шульман), Н. Шашалевіч (пісьменнік В. Шашалевіч).

Гэтыя партрэты перадаюць характар шчаслівага гістарычнага імгнення, калі адчуванне значнасці асобы і яе ролі ў культурных пачынаннях былі на самым высокім узроўні грамадскай падтрымкі, калі ідэалогія не дыктавала творцу вузкіх палітызаваных задач. Такія вобразы з'яўляюцца неўміручымі, іх вобразнае цяпельца зараз саграваe нас вартасцю нацыянальных перспектыў развіцця.

У дыскусіях-абмеркаваннях прымалі ўдзел мастацтвазнаўцы, мастакі, этнографы, гісторыкі, грамадскія дзеячы М. Каспяровіч, Я. Дыла, І. Цвікевіч, Ус, Ластоўскі, І. Гаўрыс, І. Фурман, Я. Даркевіч, С. Палеес, А. Ксталянскі, А. Аладава і інш.

Праз 85 гадоў па праву першапраходцаў мы ізноў становімся заўзятымі крытыкамі Першай Усебеларускай выставы. Сам патрыярх беларускага мастацтва М. Шчакаціхін адгукнуўся на гістарычную падзею сваёй векапомнай публікацыяй пра этнаграфічныя захапленні усебеларускіх мастакоў пад назвай «Матывы краязнаўства ў сучасным беларускім мастацтве» («Наш край». 1926, № 2). М. Каспяровіч таксама не застаўся ў баку і бачыў станоўчы вынік «Мастацкага маладняка» (Маладняк, 1926, № 5). Гэтыя і іншыя шматлікія публікацыі 1920-х маюць вялікі пазнавальны характар. Але паспрабуем убачыць па-новаму тое, што заўсёды будзе першым усебеларускім пачаткам мастацтва XX стагоддзя.

Да выставы многія мастакі рыхтаваліся не адно дзесяцігоддзе. Яны сведама лічылі сябе творцамі новага мастацтва маладой краіны. Такое самаадчуванне цяжка перажыць у наш час, калі няма такога небывалага энтузіязму і захопленасці ідэі адкрыцця той краіны, якая атрымала сваё новае найменне і яшчэ не ведала, што яе чакае ў трагічным XX стагоддзі.

Разнастайнасць твораў дазволіла Міколы Шчакаціхіну беспамылкова вызначыць цэлы спектр кірункаў: сезанізм, урубельшчыну, постімпрэсіянізм, натуралізм і інш. (Пачатак дыялогу. // МБ, 1985, № 12, с. 7). У гэты самы час было напісана больш за 20 артыкулаў у розных выданнях, якія асвятлялі здабыткі беларускага мастацтва незалежна і часам вельмі катэгарычны, нават безапеляцыйна. Трэба адзначыць, што нічога страшэннага ў гэтым няма, дыскусія патрабуе розных меркаванняў, нават утрыраванасці ў выказваннях сваіх адносін. Мы ужо ведаем, як залішняя кампліментаршчына атручвае свядомасць мастакоў дарэшты і пазбаўляе творчага развіцця. Да прыкладу прывядзем некалькі меркаванняў. Філіповіч Міхась: «Да гэтага часу не даў нічога закончанага, усё нейкія намёкі на нешта, фарбоўнасць яркая, а за ёй амаль нічога няма». Ю. Пэн: «Выразны закончаны мастак старой школы». У. Кудрэвіч: «Чакаем больш манументальных прац» (Анушка. «З выставачных уражанняў». Савецкая Беларусь. 1925. 12.12). «Г. Віер выявіў сябе здольным партрэтыстам, хаця абедзве яго работы атрымалі ўрэшце як бы нейкі алеаграфічны выгляд замест непасрэднасці». Альбо «Працы І. Гаўрыса проста дзівяць: ня знаеш чаго ў іх больш – тэхнічнага бяссілля ці запэўненага рамясніцтва». Аб Драздовічы: «Выстаўленыя тры алёвых палатны Я. Драздовіча, нягледзячы на прэтэнзіі «пад Чурлёніса», гавораць усё ж такі аб дылетантызме іх аўтара. Яго рысункі пяром куды больш вартыя працы. На жаль, іх выстаўка зусім не дае». (К-ша. «На першай мастацкай выстаўцы. «Савецкая Беларусь». 1925, 9.01.) І яшчэ: «Найбольш увагі затрымліваюць на сябе А. Астаповіч, са сваёй беларускай правінцыяй (мястэчка і вёска) і У. Майзэліс з цыклам «Старога Менску». Іншыя або здольны і прытым нядбалыя ў працы (А. Бразар,

А. Вало, М. Філіповіч), або мала ўсё ж працуюць над сабой (А. Тычына), а то ўзбіўшыя на латвы шаблён-штамп аб творча-мастацкім боку сваёй працы мала дбаюць (А. Абрамаў, П. Гуткоўскі, З. Дваракоўскі). (Там сама).

Мастацкая графіка Першай Усебеларускай–.выдатны струмень чыстае вобразнасці. Прыкладныя замалёўкі слуцкіх паясоў, народных строяў, праўдзівыя замалёўкі побыту, працы сялян былі данінай не толькі сівой мінуўшчыне, так і сучаснай сацыяльнай сітуацыі. Гэта не зацугляныя калгаснікі, а гаспадары Новай зямлі, на якой яны пракладаюць сваю першую каляіну. Гэта людзі, якія не забываюць сваіх продкаў і не збіраюцца станавіцца сацыяльнымі мутантамі. Мастакі здолелі стварыць агульнымі намаганнямі вобраз беларускага мастацтва ў чыстым і творчым яго выглядзе. Сярод іх немагчыма назваць выключнага генія, які б падпарадкоўваў усіх свайму аўтарытарнаму ўплыву. Кожны з іх па-свойму мае свой гонар і права на ўласную творчую пазіцыю. Без фальшы, без загульвання з гледачом і ўладамі! Што на душы, тое і на палатне і на паперы. Яшчэ было так далёка да розных усталяваных іерархій, келейных груповак, камерцыйнага поспеху і іншых спакус «грэшнага веку …

«З усіх выяўленчых мастацтваў на Беларусі на першым месцы стаіць графіка. Гэта цікавая з'ява мае свае прычыны. Жывапісцам і скульптарам па неабходнасці прыходзіцца быць эклектыкамі. Графічнае ж мастацтва мае свайго выдатнага пачынальніка, беларускага першадрукара Францішку Скарыну… Захапленне Скарынам ускалыхнула многіх мастакоў Беларусі, і, урэшце, Беларусь мае цэлую школу графікаў: Тычына, Мінін, Гуткоўскі, Ахола. Сюды трэба дадаць чарнільныя малюнкі Бразера і выдатнага ксілографа Юдовіна» – вось такая рэакцыя С. Гарадзецкага на поспехі ў беларускіх графікаў. («Известия»,1927 № 57)

Выстава пацвердзіла, што баларускі мастацкі стыль не з'яўляецца манапольнай этнічных крывічэй, ды ліцвінаў. Хто з іх прыехаў з Масквы, хто паходзіў з яўрэйскай дыяспары, хто ганарыўся сваімі польскімі каранямі. Іх творчасць пацвердзіла вялікую ісціну, што ў нацыянальна арыентаваным мастацтве галоўную ролю адыгрывае не пашпартная прыпіска, а творчыя здольнасці і жаданне працаваць на ідэю маладой незалежнай культуры. Зрэшты беларуская культурная глеба, дзякуючы такой шматканфесійнай і шматрэлігійнай унікальнай згарманізаванасці – найлепшы грунт для сучаснага наватарскага эксперыменту, які не мог быць завершаны 20 гадамі. І праз сто год на гэтай глебе можа быць арганізаваны прарыў нацыянаянальна-культурных пачаткаў, якія так патрэбны сучаснаму еўрапейскаму свету. Хтосьці павінен быць каталізатарам адраджэння нацыянальнаму рамантызму ў прагматычнай пустыне! Па-вялікім рахунку за беларускай мастацкай мастацкай школай такая задача заўсёды будзе першачарговай. Каб мы не ведалі ўзораў Першай Усебеларускай мы хадзілі б у прыцемках, наіўна думаючы, што за адмысловымі фактурачкамі і мыльнымі пузырамі крыецца сапраўдная вобразнасць. Давайце прызнаемся, як на споведзі, перад часам і культурай: у кожнага з мастакоў жыве маленькі куточак яго шчырага вобразнага свету, які часта маскіруецца з знарокавай і надуманай тэхнікай, псеўдапраблемамі, кампілятыўнымі цытатамі. А каму зараз патрэбны такія аморфныя і халодныя канстатацыі прафесійнай самазаспакоенасці? Будзьма шчырымі: дарогі творчага развіцця не будуць падавацца замкнёным колам вакол салонаў ды палацаў сумнеўнай рэпутацыі.

Мастакі усебеларускага самавызначэння былі падрыхтаваныя для самаахвярнай ролі апосталаў нацыянальнай ідэі, яны не маглі здрадзіць ідэалам 20-х гадоў. Яны так моцна перажылі гэтую гістарычную часіну, так глыбока ўздыхнулі паветра творчай свабоды, што не змаглі быць прыстасаванцамі і адцурацца ад сваіх шчырых вобразаў. Доўгі час іх прозвішчы былі больш вядомыя для супрацоўнікаў спецсховішчаў, чым для мастацкіх крытыкаў. Тым больш, што іх творы знаходзіліся «пад арыштам». Цяпер можна, як ніколі раней, давяраць іх мастацкаму самавыражэнню, якую яны заплацілі такім высокім коштам. Браты Яўген і Пётр Даркевічы, Яўхім Мінін, Генадзь Змудзінскі, Рыгор Семашкевіч былі ахвярамі 1937 года. Іх жыццёвы шлях спыніла жудасная сістэма сталінскага тэрору. Абарвалася лінія іх творчасці на паўслове, на паўзавершанай кампазіцыі. За імі засталося нявыказаная ідэйная прастора, якую яны адкрылі, вызначылі яе беларускія параметры, вывелі яе першых герояў, аддалі належнае помнікам і сучасным яе пераменам. Ад цемры да святла вядзе іх пэндзаль, аловак і разец. Немагчыма ствараць сучаснае мастацтва ў ізаляцыі іх творчай спадчыны!

Першая Усебеларуская выстава адбылася на пераломе двух зімовых месяцаў – снежні і студзені. Гэта больш чым дзіўна, бо ў паэтычным вызначэнні беларускае адраджэнства больш сімвалічным выглядае ў ранні веснавы час, калі першыя ручаіны парушаюць скаванасць зімовага ўладарства Але ў гэтым зімовым праекце ёсць і сваё сімвалічнае прызначэнне: беларускае нацыянальнае мастацтва павінна пераганяць час, не чакаць спрыяльнага надвор'я, не заседжвацца на прыпечку «па дзядоўскі», калі так шмат неабходна стварыць, перажыць, асэнсаваць, каб адчуваць сябе паўнавартаснымі спадкаемцамі «залатых» 20-х гадоў.

У фондах НММ РБ знаходзяцца графічныя творы, якія экспанаваліся на Першай. Каталог выстаўкі дае магчымасць правесці даследаванне з мэтай ідэнтыфікацыі экспанентаў са зборамі калекцыі графікі ў музейных фондах. На нашу думку экспанентамі былі звыш трыццаці графічных аркуша аркушы,

Спіс першы ўключае творы Л. Альпяровіч: «Дочкі мастака», «Эцюд», «Эцюд рукі», «Галоўка» «Партрэт невядомай», «За чытаннем», «Дзяўчына за чытаннем», «Дзяўчынка», «Партрэт дзяўчынкі». А. Астаповіч быў прадстаўлены наступнымі аркушамі: «Раніца», «Вуліца на вёсцы», «Адліга. 1918 г.», «Могілкі», «Старыя могілкі. 1923 г.», «Лес узімку», «Зіма ў лесе». 1921. Творы А. Бразера: «Яўрэйскі хлопчык. Бешанковічы. 1918 г.» «Галава яўрэйскага хлопчыка. 1920-я гг.». В. Волкаў: «Аколіцы Веліжа», «Веліж». 1923, «Ледаход на Дзвіне», «Веліж. Бераг Дзвіны». 1922, Г. Змудзінскі: Дзясяць аркушаз з альбома малюнкаў, прысвечаных падзеям першай імперыялістычнай вайны. 1916 г. («Калікі перахожыя»,"Параненыя палонныя. Архангельскі фронт», «Спроба каня», «З вайсковага жыцця», «Прыехалі», «З поля», «Араты». М. Лебедзева: Экслібрыс Макаравай, А. Тычына: Серыя "Матывы садовай архітэктуры», «Дарога», «Мосцік», «Пад'езд», «Алея», «Уезд у парк». М. Філіповіч: Ілюстрацыя да беларускай народнай казкі. «Каваль-асілак», Ілюстрацыя да беларускай народнай казкі «Паляшук і чорт» Ілюстрацыя да беларускай

народнай казкі «Каваль і цмок», Ілюстрацыя да беларускай нарроднай казкі «Каваль і аднавокае гора» Кругер?

Творы графікі ў калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея РБ прадстаўлены графічным творам А. Астаповіча «Святло і цені», які прадстаўляе сабой пейзаж з высокімі аголенымі стваламі дрэў на першым плане і чорным масівам у форме трохкутніка на другім плане. Агульным для абодвух планаў з'яўляецца кантраст чорнага і белага колераў, які найбольш падкрэслена выяўляецца ў чоткіх лініях ценяў на ствалах, на снезе, на дошках плота. Тэхніка – туш. На наш погляд, наяўны ў калекцыі музея аркуш «Зімовы дзень. 1921 г.» мог таксама насіць назву «Святло і цені». На аснове праведзенай ідэнтыфікацыі мы можам сцвярджаць, што твор «Зімовы дзень» мог быць прадстаўлены на Першай пад назвай «Святло і цені».

Творы з Першай будуць вывучацца і надалей, бо яшчэ не ўсё вызначана з назвамі і датамі стварэння. Галоўная прычына, на наш погляд, заключаецца ў тым, што аўтары-складальнікі каталога ішлі, перш за ўсё, шляхам візуальнага надання аркушам той ці іншай назвы. А часам, нават, не звяртаючы ўвагі на аўтарскую назву. Прыкладам можа стаць пейзаж «Лес у зімку» (у нав. картачцы «Зіма ў лесе» 1921 г. (туш, пяро), альбо аркуш «Могілкі» (у нав. картачцы «Старыя могілкі». Цікава адзначыць, што аркуш «Зімовы пейзаж» пад назвай «Зіма» змешчаны ў БЭ, Т. 2 (с. 45), а на старонках Каталога 1996 г. (с. 38) мае назву «Задворкі». У каталогу 1960г. твор «Зімовы пейзаж» (КП-22154) таксама названы «Задворкамі» (іл. 11).

Падабенству назве «Рабочы» Л. Альпяровіча адпавядае аркуш у калекцыі музея пад назвай «Партрэт юнака». Мы бачым маладога чалавека ў тыповым вобразе рабочага-чаляднікa з памятай кепкай у руцэ, характэрнай прычоскай.

У сваім навуковым артыкуле «Малюнкі Л. Альпяровіча ў зборах музея» (Паведамленні НММ РБ. 1997. Вып. 2, с. 138) Н. Усава даследавала асаблівасці «Групавога партрэта» мастака. У выніку было высветлена, што аўтару пазіравалі яго дачкі. У выніку ідэнтыфікацыі была прапанавана: унесці ў назву і тую, якая была ўключана ў Каталог Першай – «Дочкі мастака».

У адносінах аркушы А. Бразера «Яўрэйскі хлопчык. Бешанковічы. 1918», які быў экспанаваны на Першай, узнікае два пытанні. Першае: мог бы малюнак з нашай калекцыі пад назвай «Галава яўрэйскага хлопчыка. 1920-я гг.» мець назву «Яўрэйскі хлопчык. Бешанковічы, 1918»? Магчыма, што далейшае даследаванне, звязанае з імем маскоўскага мастацтвазнаўцы М. Г. Машкоўцава, якому аўтар падараваў свой твор, дапаможа ўдакладніць гэтае пытанне. Другое пытанне адносіцца да тэхнікі выканання твора: туш, ці «атрамант» – чарніла, як значыцца ў Каталозе? Пытанне важкае, бо да 1935 года мастак экспанаваў свае творы графікі, выкананыя ў тэхніцы чарніл («атрамэнта»), акварэлі, пастэлі. З 1935 – у тэхніцы –тушы. Ва ўспамінах М. Тарасікава аб А. Бразеры таксама падкрэсліваецца, што большасць яго малюнкаў 1920-х гадоў выконваліся ў тэхніках чарніла. Толькі апасля значацца такія тэхнікі, як туш, пяро з дапамогай пэндзля, пальца, альбо нажа (Паведамленні НММ РБ. Вып. № 3, Мінск, 2001, с. 104).

Яшчэ прыклад. П. Гуткоўскі даў свайму твору ў тэхніцы акварэлі назву «Навальніца». Галоўнай часткай кампазіцыі з'яўляецца сялянская забудова – гумно, але жывапісны акцэнт зроблены на адзін з кульмінацыйных момантаў прыроды, калі воблакі перад маланкай-бліскавіцай робяцца сіня-шэрымі з пагрозліва – ваяўнічымі заранкамі. Менавіта такімі вызначальнымі характарыстыкамі валодае твор пад назвай «Гумно» (№) у калекцыі музея. Можа гэта ён на ўсебеларускай выстаўцы 1925 года?

На наш погляд, малюнак Г. Змудзінскага «Араты» з калекцыі мог насіць назву экспанаванага аркуша «З поля» (№ 257). Дарэчы, у кнізе В. Шматава ён экспануецца, як «Араты» (Бел. гр. 1917–1941 гг. Мінск, 1975). Каталог уключае твор пад назвай «Застаўка» (№ 261). Магчыма гэта і ёсць кампазіцыя пад назвай «Базар марок», якая знаходзіцца ў калекцыі (КП-13298; НВГ-125) ?

Немагчыма высветліць, якія аркушы з серыі А. Тычыны на тэму «Гомельскі парк» адпавядаюць экспанаваным? Іх немагчыма ідэнтыфікаваць па такіх падобных назвах, як «Парк у Гомелі», альбо «Гомель в парке».

У фондах шмат якіх музеяў і бібліятэк знаходзяцца кнігі, брашуры, часопісы і газеты з ілюстрацыямі з Першай. Сюды адносяцца такія бібліятэкі як Нацыянальная бібліятэка РБ, Нацыянальны архіў РБ, Прэзідэнцкая бібліятэка, Бібліятэка Салтыкова-Шчадрына ў Санк-Пецярбургу і інш. Таксама можна пазнаёміцца з тымі выданнямі, малюнкі з якіх экспанаваліся на Першай. Гэта часопісы «Полымя», «Маладняк», «Малады араты», газета «Савецкая Беларусь», зборнік «Беларусь» і інш. П. Гуткоўскі – аўтар партрэта У. І. Леніна на супервокладцы «Полымя» (1924, № 1), нацыянальных арнаментаў да зборніка «Беларусь» і г. д. Менавіта па гэтых творах можна адзначыць цікавасць аўтараў да сімволікі Адраджэння, што ўвасобілася ў выявах нацыянальнага арнаменту, старажытных вежаў, зорак у сусветным прасторы, разгорнутай кнігі. Мастаку падабаўся матыў народнага тканага пояса, якім ён упрыгожваў сялянскае адзенне, перавяслы на снапах, парталы мурОў.

Студэнт Ленінградскага інстытута В. Дваракоўскі – аўтар вокладкі кнігі Я. Коласа «Сымон-музыка». Кампазіцыя эліпса ўключае вобраз музыкі са скрыпкай, а сіня-чорныя колеры месячнай ночы прыдаюць твору рамантычнае гучанне. Мастак А. Ахола-Вало – аўтар твора «Кастрычнік» (лінарыт), які быў надрукаваны на першай старонцы газеты «Савецкая Беларусь». Дата – 8 лістапада 1925 года. Аўтар зацвердзіць сябе як паслядоўнік постканструктывізму, аб чым сведчыць выява невядомага прадмета ў форме металічнай шасцерні, якая лунае у нябеснай на фоне зямнога шара. Сучаснымі мастацтвазнаўцамі гэты вобраз лічыцца першапачатковым узорам сённяшніх спадарожнікаў Зямлі. Дарэчы, ксеракопія гэтай гравюры знаходзіцца ў архіве НММ РБ. А сам арыгінал – ў музеі касманаўтыкі ў Маскве. М. Эндэ і М. Тычына – аўтары афармлення вокладкі і аздабленняў старонак каталога «Першай». Яны прадэманстравалі добрае веданне семантыкі беларускага арнаменту, магчымасцях карыстання арнаментальных упрыгожванняў у афармленні часопіснай і кніжнай графіцы.

Што датычыцца агітацыйнага плаката, які быў вельмі распаўсюджаны ў 1920–1930-я гады, то трэба адзначыць той факт, што плакат 1920-х гадоў увогуле

адсутнічае ў зборах нашых музеяў (выключэннем з'яўляюцца тры аркуша ў музеі гісторыі культуры РБ). А месцамі яго калекцыянавання з'яўляюцца зборы музеяў Масквы і Санкт-Пецярбурга. Напрыклад, экспанаваны плакат А. Быхоўскага «Набат» (1920) знаходзіцца ў калекцыі тыражнай графікі Нацыянальнай бібліятэкі імя Салтыкова-Шчадрына ў Санкт-Пецярбургу.

Выключная роля ў справе атрыбуцыі твораў графікі належыць знакамітай «Інвентарнай кнігі Беларускага Дзяржаўнага сацыяльна-гістарычнага музея» пачак якой адносіцца да 17 студзеня 1934 года (адрас: Савецкая, 44). Змешчаныя ў ёй звесткі – крыніца для запаўнення «чорных плям» у гісторыі беларускага мастацтва. Месцамі адкуль паступалі графічныя аркушы для мінскага музея былі Віцебскі мастацкі тэхнікум, Ленінградскі яўрэйскі гісторыка-этнаграфічны музей, Мінскае таварыства гісторыі старажытнасці, Румянцаўскі музей, прыватныя зборы Зямкова, Харламповіча, Цукермана, Шапіры, калекцыі Дундукова-Корсакава (Орша) і інш. Кніга дае магчымасць убачыць даволі шырокае прадстаўніцтва мастакоў розных відаў мастацтва, якія працавалі ў графіцы. На старонках «кнігі» указаны даты паступлення, нумары «КП». Напрыклад стала вядома, што экслібрысамі займаліся Г. Віер, А. Астаповіч, П. Гуткоўскі, С. Юдовін, што існавала калецыя твораў арыгінальнай і тыражнай графікі на тэму беларускай і яўрэйскай старажытнай архітэктуры, тэатра, жыцця 1920-х гадоў. яўрэйскай культуры. Гэта творы М. Філіповіча, Р. Пархоменкі, Я. Кругера, М. Эндэ, Г. Віера, В. Дваракоўскага, М. Тарасікава, М. Станюты, Л. Зевіна, І. Рыбака, М. Гурвіча, З. Паўлоўскага, А. Бразера, Х. Ліўшыца, А. Тычыны, П. Гуткоўскага, Л. Лейтмана, А. Марыкса, А. Заборава, І. Эйдэльмана, Гардона і інш. Кніга дае арыентуе ў пытаннях вызначэння месцаў паступлення твораў, нумароў «КП», дакладных звестак аб гадах старэння, творчасці найбольш актыўных мастакоў, выхаванцаў Віцебскага мастацкага тэхнікума і г. д.

Трэба адзначыць, што з дапамогай гэтай легендарнай кнігі ўжо вызначана аўтарства шмат якіх твораў мастацтва, якія захоўваюцца ў калекцыі музея. Гэта творы П. Гуткоўскага, С. Каўроўскага, С. Абугава і інш. Прыкладам з'яўляецца пытанне адносна атрыбуцыі гадоў стварэння ілюстрацый беларускіх народных казак М. Філіповіча. Запісы на старонках кнігі сведчаць, што аркушы паступілі ад самога мастака 10 кастрычніка 1922 года па акту № 44. У выніку даследавання ўстаноўленая самая галоўная памылка: у навуковыя карткі замест гадоў стварэння былі ўнесены нумары КП. Гэта таксама і вынік недасведчанасці ў пытаннях біяграфіі М. Філіповіча, які лічыў пачаткам сваёй творчасці 1921 год (БДАМЛіМ, ф. 82, воп. 1, с. 65–66).

На сённяшні дзень другім арыенцірам для атрыбутавання графікі 1920-х з'яўляюцца каталогі выставак, навуковыя артыкулы, выдадзеныя ў НММ РБ. Адным з такіх прыкладаў – каталог «Аркадзь Астаповіч» (1896–1941). Зінаіда Антонаўна Астаповіч-Бачарова (1898–1993), аўтарамі-складальнікамі якога з'яўляюцца Н. Усава, А. Смірнова, В. Вайцэхоўская. Каталог выдадзены ў 1996 г.

На наш погляд будучая экспазіцыя выстаўкі, прысвечаная юбілею Першай Усебеларускай можа быць дапоўнена не толькі творамі кніжнай і часопіснай графікі, але таксама аркушамі з іншых музеяў і бібліятэк Мінска, Масквы, Санкт-Пецярбурга, а таксама даследаваннямі і артыкуламі на гэтую тэматыку.

Застаецца дадаць, што Шлях да Беларусі застаецца для нас магістральным, найбольш выніковым і па ёй ісці вялікай грамадзе творцаў ні аднаго пакалення. Тут не можа быць келейных інтарэсаў, адчування манапалізму на нейкую выключную ролю і лаўры. Вельмі актуальна падаецца ў гэтым ідэйным кантэксце паказ Першай Усебеларускай выставы, якая можа ізноў адыграць сваю дынамічную ролю для сцвярджэння нашага сучаснага беларускага мастацтва ў агульным працэсе развіцця еўрапейскай культуры новага стагоддзя.

Менавіта цяпер, калі канчаткова пракладзены даследчыя шляхі беларускага мастацтвазнаўства ў незабыўныя 1920-я гады, важна падсумаваць іх плён, іх ідэйную скіраванасць, багацце творчых ідэй наватарства першых творчых дасягненняў. Не шмат было магчымасцей ў часы аднаўлення маладой краіны, але мастакам хапіла часу, каб закласці падмурак яго росту і гэтыя каштоўныя звесткі менавіта сёння пражываюць сваё новае асэнсаванне, неабходнае для ўстанаўлення сувязям традыцый і наватарства. Яшчэ жывуць нават асобныя сведкі тых дзён, іх нашчадкі, і калі адкласці гэтую справу на потым мы згубім многае з вельмі каштоўнага і патрэбнага нам творчага вопыту. У перспектыве шматлікія публікацыі могуць быць выдадзены асобным зборнікам, ці ў выглядзе спецыяльна падрыхтаванай кнігі, каб подых такіх рамантычна-памкнёных 1920-х ніколі нас не пакідаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Каталог Першай Усебеларускай выстаўкі. – Мінск, 1925.
2. Шчакаціхін, М. Матывы краязнаўства ў нашым сучасным мастацтве: З вынікаў Усебеларускай Выстаўкі // Наш край. – 1926. – № 1. – С. 8–17.
3. Шчакаціхін, М. Сучаснае мастцтва Беларусі // Полымя. – 1926. – № 6. – С. 130–148.
4. Шматаў, В. Беларуская графіка 1917–1941 гг. – Мінск, 1975.
5. Налівайка, Л. Пачатак дыялога (60 год Першай Усебеларускай выстаўкі 1925 г.) // Мастацтва Беларусі. – 1985. – № 12.
6. Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 4 (1917–1941). – Мінск, 1990.
7. Налівайка, Л. Мастацтвазнаўства // Інстытут беларускай культуры. – Мінск, 1993. – С. 167–174.
8. Налівайка, Л. Шлях, па якім нам крочыць.(80 год Першай Усебеларускай выстаўкі 1925 г.) // Мастацтва. 2006. – № 3.
9. Налівайка, Л., Шунейка, Я. У гонар маладой краіны // Мастацтва. – 2011. – № 4.

Выстаўкі 1917–1925 гг.,
на якіх прымалі ўдзел беларускія мастакі

1. Масква 1917 г. Выстаўка карцін і скульптуры мастакоў-яўрэяў. Удзельнікі: Н. Арансон, А. Бразер, Л. Лісіцкі, Ю. Пэн, М. Слепян, М. Шагал, С. Юдовін і інш. // Золотой век художественных объединений в России и СССР. Петербург. 1992.с.60.
2. Масква. 1917 г. 46-я выстаўка Таварыства перасоўных мастацкіх выставак. Удзельнікі: М. Г. Слепян і інш. // Выставки советского изобразительного искусства. Т. 1. – М. 1965.
3. Масква. 1918 г. Веснавая выстаўка ў залах Акадэміі мастацтваў. Удзельнікі: Д. Камар, М. Слепян і інш. // Каталог. Художники РСФСР за ХУ лет(1917–1932).М. 1933.
4. Смаленск. 1918 г. 9 июня. Выстаўка карцін мастакоў горада. Памяшканне археалагічнага ін-та. Прынялі ўдзел больш за 20 чалавек, экспонировалось более 200 произведений декоративно-прикладного, народного искусства, живописи, графики. Пред-

стаўлены творы І Хозерава, Ф. Лабрэнца, С. Гаммера, М. Яблонскага, Ф. Пастухова, Н. Падаліцына, Зіноўева, П. Лаленкова, А. Папова, Б. Рыбчанкова, П. Рымшы, В. Стефаноўскага, Б. Цапенка, К. Энгельгардта і інш. Прадстаўлены зборы В. Баршчэўскага, В. Даравольскага, Т. Клетновай. // Известия Смоленского Совета… 1918. 12 июня.

5. Смаленск. Выстаўка творчасці дзяцей дашкольнага ўзроста. Куратар–дашкольны пададдзел Аддзела народнай асветы Заходняй вобласці. // Журнал Отдела народного образования Западной области. 1918. № 7–8.

6. Вільня. 1918 г. Выстаўка беларускіх культурных помнікаў. Памяшканне таргова-прамысловага клуба на Лукішках. Арганізаторы – група прадстаўнікоў газеты "Зейтунг дер 10 Армия"(Вебэр, О. Ёгель, мастацтвазнавец А. Иппель и др. // Дзянніца, 1918, № 1.

7. Мінск. 1918 г. Выстаўка абласная старажытнасцей і прыгожых вырабаў, прысвечаных 400 годдзю беларускага кнігадрукавання. Кіраўніцтва зборам твораў экспазіцыі праводзілася Вронком. Калекцыі Зямкевіча, І. Луцкевіча, А. Смоліча, В. Уласава, кс. Астрамовіча, В. Будзікі, У. Ластоўскага. Мэта: даць вобраз «руху беларускай культуры і дзяржаўнасці з часоў яе росквіту, у пору яе упадка пад польскімі і маскоўскімі ўладамі і ў гады адраджэння за апошні перыяд». // Дзянніца, 1918, № 20; Чырвоны шлях. 1918, № 3–4. – С. 24.

8. Мінск. 1919 г. Дзяржаўная выстаўка рамеснікаў і мастакоў. 15.06. Экспонаты (драўляныя вырабы, вышыўка, эцюды, эскізы, карціны. Памяшканне Аддзела Выяўленчага мастацтва. Сацыялістычная, д. 81. Загадчык Аддзела ЛітБела М. Цеханоўскі. // «Коммунист» (Бобруйск). 1919. 4. У1.

9. Петраград. 1919 г. 1-я Дзяржаўная вольная выстаўка твораў мастацтва. Удзельнікі: М. Г. Слепян, М. З. Шагал, В. К. Бялыніцкі-Біруля, К. К. Вроблевский, И. Н. Гурвич, Ю. Ю. и М. Ю. Клеверы, В. Я. Хрусталёв. // Выставки ИЗО искусства. Сп. Т. 1. 1917–1932 гг.; М. Золотой век худ. обьединений в России и СССР. П. 1992.

10. Смаленск. 1919 г. "2-я выстаўка Таварыства смаленскіх мастакоў". Удзельнікі: П. Лаленкоў і інш. // Выставки советского изобразительного искусства. Т. 1.–М. 1965.

11. Віцебск. 1919 г."8.11. Першая Дзяржаўная выстаўка карцін мясцовых і маскоўскіх мастакоў. Прынялі ўдзел 41 мастак, 241 твор. Удзельнікі Н. Альтман, Д. Бурлюк, Бейгун, А. Бразер, М. Векслер, Вало, Э. Валхонскі, С. Герасомаў, А. Грышчанка, І. Гурвіч, М. Ле-дантю, Л. Іваноў. В. Кандзінскі, І. Клюн, П. Канчалоўскі, П. Кузнецоў, І. Кунін, А. Купрын, А. Лентулаў, Л. ЛібакоЎ. Эль Лісіцкі, К. Малевіч, Меерсон, Я. Панн, Ю. Пэн, Е. Пацехін, А. Родчанка, В. Раждзественскі, А. Ром, Л. Розанова, В. Стрэжэльскі, Р. Фальк, Фёдараў, Фрындлендэр, Л. Хідэкель, Цыперсон, М. Шагал, А. Шаўчэнка, А. Экстэр, С. Юдовін. Каталог. // Выставки советского изобразительного искусства. Спр., М. Т 1.1965, с. 57.

12. Бабруйск. 1919. Дзяржаўная выстаўка рамеснікаў і мастакоў. Арганізатар – Аддзел выяўленчага мастацтва НКА. Удзельнікі: Я. Драздовіч і інш. // Коммунист (Бобруйск)1919, 4.06.; О. Церещатова. Белорусская советская графика (1917–1941). – Мінск, 1978, с.

13. Веліж Віц. вобл. 1919. Выстаўка мясцовых мастакоў В. Волкава, М. Лебедзевай, М. Керзіна, М. Эндэ.

14. 1920–1921. Масква. УНОВІС.

15. 1921 г. Мінск. "Першая выстаўка мінскіх мастакоў". Арганізатар-п / а Выяўленчага мастацтва Галоўпалітасветы БССР. Удзельнікі: І. Ахрэмчык, С. Блох, А. Гефтэр, П. Гуткоўскі, К. Елісееў, С. Каўроўскі, Я. Кругер, І. Мільчын, І. Слепян, М. Філіповіч, Б. Ульпі і інш. // Каталог. – Мінск , 1921.

16. 1921 г. "Трэцяя перыядычная выстаўка Таварыства мастакоў". Удзельнікі: М. Г. Слепян і інш. // Выставки ИЗО искусства. Справочник. Т. 1.1917–1932 гг. М.

17. Масква. 1921. Яўрэйскі камерны тэатр. Выстаўка М. Шагала. // Справочник персональных и групповых выставок советских художников. 1917–1947, М., 1989. Еврейский

18. Віцебск. 1921. Выстаўка жывапісу, скульптуры і графікі АюМ. Бразера. // Каспяровіч. Матэрыялы… // Маладняк, 1927, № 6, с. 62.

19. Віцебск. 1921. Выстаўка групы трох (Валхонскі, М. Кунін, Зевін). // Искусство, 1921, № 4–6.

20. Берлін. 1922 г. "Першая Руская мастацкая выстаўка." Удзельнікі: В. Ермалаева, К. Малевіч, Л. Лісіцкі, Аронсон. М. Шагал, вучні майстэрань Віцебскай мастацкай школы //

21. Мінск. 1922 г. "Выстаўка твораў М. Філіповіча". // Д. Бядуля. Выставка картин художника М. Филиповича // Сов. Бел. 1922, 24.08.; В. Шматаў. Міхась Філіповіч. Мінск 1971.

22. Масква. 1923 г. Усесаюзная сельска-гаспадарчая выстаўка. Беларускі павільен. Удзельнікі: М. Філіповіч, Я. Кругер, Г. Віер і інш. // Савецкая Беларусь. 1923.19.8.

23. Выстаўка графікі А. Быхоўскага // Каталог. А. Я. Быхоўскі. М., 1923.

24. 1923 г. " Выстаўка карцін петраградскіх мастакоў усіх напрамкаў." Удзельнікі: М. Суэцін, І. Чашнік, Л. Хідэкель і інш. // Золотой век…с. 319.

25. Венецыя. Міжнародная выстаўка. К. Малевіч.

26. 1924. Магілёў. Выстаўка карцін мясцовых мастакоў (Ф. Пархоменка, А. Гедда, І. Котаў) // Звезда, 1924, 7.10.

27. 1925 г. Парыж. Председатель Художественного Совета: *О. Д Каменева.* Р. С. Ф С. Р Москва, НАРКОМПРОС. Российская Академия Художественных Наук. КОМИТЕТ ОТДЕЛА СССР Международной Выставки Декоративного Искусства в Париже в 1925 Москва, ул. Крапоткина, 32 Тел. 1-49-81. У спіску экспанатаў былі запланаваны наступныя творы:

1. Паясоў рознакаляровых тканых…………………. 30 шт.
2. Беларускіх каўроў (посцілак)…………………. 25 шт.
3. Рушнікоў з вышытымі і наратыканымі канцамі з беларускім арнаментам ………..16 шт.
4. Тканіны льняной, каляровай з беларускім узорам……40 шт.
5. Андаракаў каляровых……………………………..7 шт.
6. Абразцоў набоечнай тканіны……………………..30 шт.
7. Клішэ набоек (для друку палатна)………………..10 шт.
8. Школьных прац (метады мастацкага выхавання ў школах)…36 шт.
9. Беларускай палівы барысаўскіх кустароў…………33 шт.
10. Кніг выдання Беларусі…………………………48 шт.
11. Батлейка (Беларускі тэатр марыонэт.)………1 шт.
12. Акварэльных зарысовак беларускіх касьцюмаў і ўбораў……45 шт.
13. Фатаграф1чных здымкаў: сучаснай беларускай будоўлі, мастацкай разьбы па дрэву, архітэктурных помнікаў, тыпаў Беларусі.78 шт.
14.1ншых прадметаў: плакатаў, зарысовак, ілюстрацый, альбомы набоек і ізразцоў ……25 шт.

Усяго 426 шт.

Беларускія экспанаты прайшлі экспертную Камісію Выставачнага Камітэту СССР і за выключэннем палівы, некалькіх тканін і дробных рэчаў, як фатаграфіі, плякаты, якія забракаваны камісіяй, знойдзены цікавымі і направлены ў Парыж. Збор экспанатаў з Гістарычнага музею ў Ленінградзе. Усе беларускія экспанаты будуць паказаны ў Беларускім Кутку, які фарміраваўся пад кіраўніцтвам загадчыка Этнаграф1чнага Аддзелу Расійскага гістарычнага музею ў Лен1нградзе А. А. Мілера. Выставачная Камісія ў складзе старшыні М. В. Мялешкі і сяброў М. М. Шчакаціхіна, М. Ф. Філіповіча, М. Р. Азбукіна і прадстаўніка Рады Народнай Гаспадаркі Беларусі. У далейшым Камісія была папоўнена такімі сябрамі: Я. Л. Дылам, Перабілам, Радзевічам і Г. М. Барашкай

28. Мінск. 6.12.1925 г. "Першая Усебеларуская мастацкая выстаўка". Каталог. Камуністычны Універсітэт. Арганізатар – Інбелкульт. // Каталог. 1925.

Рыбакова С. Б
(Республика Беларусь, г. Могилев)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДРЯПАЧЕНКО И. К. В ФОНДАХ ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ ИМ. Е Р. РОМАНОВА

В 1965 г. дирекция дворцов-музеев и парков г. Пушкина на основании разрешения МК РСФСР и с разрешения Управления культуры Ленгорисполкома передала на постоянное хранение Могилевскому областному краеведческому музею «картины, принадлежащие Екатерининскому дворцу-музею». Передача оформлена Актом № 60 от 07.08.65 г. Перед передачей сотрудники обоих музеев «произвели натурное освидетельствование музейных предметов». Акт поступления четырех предметов в фонды МОКМ зарегистрирован под номером 1306.

Предметам присвоены номера постоянного хранения – КП-7919-7922.

На картинах, написанных маслом на фанере, справа внизу обозначено имя их автора – И. Дряпаченко и даты написания – «Царская Ставка (Кабинет)» – 1917 2 / 3 г., «Столовая в Царской Ставке» (?), «Собор при Ставке» – 1916 г. 2 августа, «Внутренний вид собора» – 1916 г. ноябрь. Место написания – «Могилевъ н / Дн., Царская Ставка».

Об авторе работ – Иване Кирилловиче Дряпаченко известно немного. Родился он в с. Васильевка Полтавской губернии 16 августа 1881 г. Село это было основано миргородским полковником Капнистом В. П., который в свое время оказывал покровительство миргородскому богомазу Боровиковскому В. Л. Мальчику Ивану Дряпаченко помог получить художественное образование сын графа – Капнист Василий Васильевич, именем которого названо село. Символично, что в нашей экспозиции произведения Боровиковского и Дряпаченко находятся в непосредственной близости. Иван Дряпаченко закончил Киевскую рисовальную школу, затем Московское училище живописи, ваяния и зодчества, затем продолжил образование в С.-Петербургской Академии художеств. В 1911 г., получив звание классного художника, уехал жить в родное село Васильевку. Здесь художник создает полотна на местном материале, которые делают его известным: «На озере», «Косари», «Аисты после грозы», «Навстречу вечеру», «Параска в праздничный день». Названия произведений свидетельствуют о его увлеченности показом «малороссийской» природы и быта украинских крестьян. Его работы в 1910-х годах были широко растиражированы в форме цветных почтовых открыток, репродуцировались в журналах «Аргус», «Солнце России», «Огонек», «Нива»; любители живописи могли познакомиться с ними на выставках. Во время Первой Мировой войны Дряпаченко служил в русской армии. Известно, что зимой 1917 г. он навсегда вернулся в родную Васильевку. Принял революцию, работал учителем, умер в 1936 г., похоронен на местном кладбище. Сохранившиеся произведения художника хранят сегодня музеи Санкт-Петербурга, Полтавы, Харькова, Донецка и Могилева.

В разгар военных событий Первой Мировой войны – в 1916 г., Дряпаченко И. К. был призван в действующую армию и отправлен в качестве военного художника на Закавказский фронт, в особый военно-живописный отряд. Летом 1916 г. он находится, как представитель этого отдела, в г. Могилеве, что видно по датам созданных им произведений, которые он всегда подписывает и датирует: «Собор (Спасский)» (02.08.1916 г., ф., м.), «Портрет протопросвитора Г. Шавельского» (30.07.1916 г. бум., кар.), «Могилев. Вид на Днепровский мост» (14.08.1916 г., бум., см. тех.), «Могилев на Днепре» (14.08.1916 г., бум., см. тех.). Перечень работ, созданных в это время, свидетельствует о разносторонних интересах художника. Он обращается к городскому пейзажу, «портретам» отдельных зданий, портретам неизвестных и известных особ. Так здесь он рисует портреты генералов Алексеева М. В. и Пустовойтенко М. С., портрет последнего протопресвитера Русской Армии и флота Шавельского Г. И. Кстати, Шавельский Г. И. позже, в 1954 г. напишет книгу своих воспоминаний о времени пребывания в Могилеве, где расскажет о прибытии царя в Могилев, о царском быте в Ставке, поделится воспоминаниями о наследнике престола.

Виды города, созданные художником, узнаваемы, подробны, документально точны и при этом художественны и поэтичны. Репродукции перечисленных работ, также как и работы других художников военно-живописного отряда, в качестве иллюстраций к военным событиям публикует известное в это время издание «Летопись войны».

Дальнейший путь военного художника-корреспондента Дряпаченко пролегает по военным полям Галиции. Первые рисунки из Галиции датированы концом августа и сентябрем, например – «Подгайцы» (29.08.1916 г.). Он рисует портреты местных жителей, русских солдат, пейзажи Галиции, делает жанровые зарисовки, отражавшие военные будни. Выполнены они, в основном, карандашом и тушью на бумаге, хотя встречаются работы, выполненные маслом. С лета 1916 г. рядом с опубликованными репродукциями работ художников в издании «Летопись войны» отмечается: «из работ Трофейной Комиссии при Военно-Походной Канцелярии его Императорского Величества». Из работ, Трофейной Комиссии, собранных таким образом, в октябре 1916 г. усилиями Императорского общества ревнителей истории в Петрограде был открыт музей «великой войны». Значительная часть работ художников живописного отдела, в том числе и произведения Дряпаченко оказываются в этом музее.

Поздней ноябрьской осенью 1916 г. Дряпаченко вновь возвращается в Могилев. Здесь он пишет «Внутренний вид собора» (ноябрь, 1916 г., ф., м.). Известен чудесный городской зимний пейзаж Могилева, выполненный им в карандаше в этот период. В марте 1917 г. он выполнил две интерьерные работы с натуры – «Столовая в Царской Ставке» и «Царская Ставка (Кабинет)», датированные 02.03.1917 г., т. е. днем подписания отречения от престола Николаем II. Царя в эти дни в Могилеве не было. По-видимому, художник именно потому и получил доступ и разрешение писать интерьеры этих двух комнат. Николай II вернулся в Могилев уже полковником Романовым 3 марта 1917 г. (старый стиль). Живописные работы художника, о которых идет речь, дают представление о внутреннем виде и убранстве помещений в доме могилевского губернатора. Дом этот, выстроенный в к. XVIII века по типовому проекту в стиле классицизма, как «дом губернатора», и в котором проживал во время пребывания в Могилеве Николай II, не сохранился. Поэтому виды, созданные художником, особенно ценны для нас сегодня. Они дают возможность представить, каким образом были обустроены кабинет высокопоставленного чиновника, столовая в богатом провинциальном доме, составить представление о меблировке комнат, о бытовых предметах, драпировках, цветовом решении интерьеров. «…Государь переехал в дом губернатора и поместился в верхнем этаже, заняв лично для себя две комнаты – кабинет и спальню. Во втором этаже, кроме того, были еще зал, столовая и небольшая комната за ней» [2, с. 215]. «…Государь выйдя из кабинета, обходил всех (собравшихся) и затем направлялся в столовую» [2, с. 217].

Интерьеры кабинета и столовой выписаны тщательно с документальной точностью и со знанием дела, видно, что интерьерные произведения не были автору в новинку. Существует фотография, изображающая кабинет, но несколько в ином ракурсе. Картина и фотография дополня-

ют сведения об интерьере кабинета. В картине «Царская Ставка (Кабинет)» на переднем плане справа у бордовой портьеры представлен массивный письменный стол, покрытый зеленым сукном, на горизонтальной поверхности которого показан сложный натюрморт, составленный из бумаг и книг, разложенных пачками, рамок с фотоизображениями, которых зритель не видит, т. к. они стоят к нему «спиной». Рамок на столе не менее девяти, стоят два букета цветов в стеклянных вазах, лампа под кокетливым розовым абажуром. К столу придвинут удобный стул с резной спинкой. Под столом стоит грубый ящик для бумаг(?), запертый на ключ. Над столом на стене – круглый формы барометр и картина. Фотография кабинета дополнительно дает возможность рассмотреть на стене провод и кнопку звонка. По правой стороне у стены в углу показан небольшой с резной спинкой диван, обитый красной тканью, на котором разложены бумаги. За ним стоит в углу хоругвь со «Спасом Нерукотворным» и георгиевской лентой на навершии. Фотография свидетельствует – между столом и диваном, невидимый на картине, стоит столик для бумаг и полукресло у стены. На втором плане в центре показан трехъярусный секретер, в окружении стульев, с ручками-маскаронами и обилием резных деталей, на верхней плоскости которого представлен еще один натюрморт: стоящая и висящая над ней картины и по обе стороны от них – по две вазы – высокие из прозрачного стекла и низкие из стекла зеленого цвета. По обе стороны от секретера на стене висят бра. Слева на втором плане – уютный диванный уголок с двумя полукреслами, диванчиком-близнецом первого, в углу которого лежит думка, вышитая рисунком в виде двуглавого орла. Здесь же – маленький овальный столик, покрытым бордовой, золотом вышитой скатертью, на котором разложены бумаги. «…каждый раз я заставал государя за работой над очень солидным количеством докладов в папках всяких министерств» [2, с. 215]. Над диваном висит зеркало в раме и по угловым стенам – картины-пейзажи. На угловом столике – лампа с розовым абажуром парная первой. Сверху свисает люстра со стеклянными подвесками. На полу – большой ковер с геометрическим рисунком и лишь у стола виден наборный паркетный пол. Стены показаны гладкими, темно-синего цвета, рисунок ковра повторят цветовые пятна стен, обивки мебели. Возможно, кабинет показан в сгущающихся мартовских сумерках, так как фотография показывает стены кабинета светлыми. Однако, в целом, за счет колористического решения атмосфера представленного помещения выглядит мрачной, гнетущей, грозовой. «Какое-то жуткое впечатление произвел отъезд государя в глухую ночь…» [3, с. 30–31]. Похоже, художнику удалось предощутить мрак грядущих событий.

Картина «Столовая в Царской Ставке», единственная из четырех, не имеет подписи автора и датировки. Она представляет полное воздуха просторное, пронизанное солнцем помещение, большую часть которого занимает длинный с овальными закруглениями стол под светлой скатертью, сдвинутый к левой стене в окружении двадцати стульев с высокими, обитыми веселенькой желтой тканью, спинками. По сохранившимся воспоминаниям очевидцев «…в будние дни за столом сидели просторно, обыкновенно было не более 20 человек; по воскресеньям к завтраку приглашалось больше, и тогда в столовой усаживалось до 30 человек, а иногда накрывали еще стол в комнате за столовой» [2, с. 217]. «Государь направлялся к столу, на свое место посередине его, лицом к окнам. Напротив садился всегда министр двора… Все шесть иностранных представителей за царский стол садились на стороне министра двора» [2, с. 217]. В помещении столовой показано три входа, расположенные на соприкасающихся стенах, два из которых оформлены зелеными драпировками с золотистой вышивкой и ламбрекенами под вызолоченными карнизами. Левая драпировка маскирует дверь, правая – дверной проем, за которым видна часть комнаты «за столовой». У входа – низкий, полностью укрытый белой тканью столик. «В столовой, слева от окна стоял открытый ломберный стол, покрытый скатертью, на котором стояли закуски» [2, с. 217]. Стены столовой светлые, крашеные краской, на одну треть убранные деревянными панелями, над которыми развешены графические произведения в рамах. Пол непокрытый, из наборного паркета двух оттенков дерева. Судя по солнечным бликам на полу, помещение освещают три высоких окна. Искусственное освещение представлено массивной медной люстрой, двумя бронзовыми люстрами по обе стороны от нее, на стене – два двухрожковых электрических бра.

Из представленных в фондах нашего музея картин Дряпаченко, пожалуй, наибольший интерес представляют работы с изображением Спасского собора и его интерьера. Изображений, в том числе и фотографированных, Спасского собора немного. В период нахождения в Могилеве Ставки, именно Спасский собор именовался «церковью при Ставке». Именно здесь справлял церковные службы Шавельский Г. И., именно сюда из отведенного ему губернаторского дома два раза в день направлялся император, часто в сопровождении наследника (имеются соответствующие фотографии). Дряпаченко не просто протоколирует внешний вид собора, но создает своеобразный «портрет» его. Такого ракурса, который выбрал художник, при изображении собора, раньше не встречалось. Он показал храм с угла, представив главный и южный боковой, со стороны Архиерейского вала, фасады, где нижнюю треть храма скрывает массивная выбеленная каменная ограда под небольшой крышей терракотового цвета с невысокими деревцами, обрамляющими здание собора. Собор, выстроенный архитектором Я.-К. Глаубицем, поражал зрителей своим изяществом, стройной возвышенностью, светлой нарядностью. В работе Дряпаченко упор сделан на трактовку храма как теплого дома. Такой трактовке образа способствует показ светящихся нежным теплым светом окон бокового фасада и трансепта, мягкие тени от деревьев, солнечные блики на его белых стенах. Храм у Дряпаченко не кажется очень высоким за счет введения в композицию мощной горизонтали ограды, выбора точки зрения, когда резкое перспективное сокращение позволяет представить здание храма пропорционально соразмерным человеку. Здание собора прекрасно вписано в световоздушное пространство, сложные архитектурные абрисы очерчены мягко, ажурно вырезанные колокольни башен сливаются с белыми пятнами облаков на фоне нежно-голубого неба. В тоже время художник демонстрирует свои знания в области архитектуры, умение изобразить сложную архитектурную композицию, которая легко прочитывается. Мы видим крестово-купольный храм с двухбашенным главным фасадом, венчаемым щитом и двумя куполками и пятикупольной композицией, с барабаном на средокрестье. Чуть выступаю-

щие крылья трансепта, оформлены ордером в стиле барокко.

Изображений интерьеров храмов сохранилось мало, сохранившихся изображений интерьеров Спасского собора неизвестно, кроме одного фото и произведения, созданного кистью Дряпаченко. «Каждую субботу ко всенощной и по воскресеньям к обедне государь отправлялся в церковь. Входил он в левую боковую дверь и проходил прямо на левый клирос, где и молился до самого конца службы. Клирос был отделен от церкви широкой колонной, так что другим молящимся он (император) не был виден» [2, с. 220], «…в церковь допускались только получившие разрешение…» [2, с. 220]. Художник дает возможность зрителю представить, как выглядела эта описанная часть северного придела храма и нижний ярус левой части иконостаса. Источник освещения, выбран художником естественный – высоко расположенное решетчатое окно. Хорошо показан нижний ярус левой стороны иконостаса. Это гладкая, сложной конфигурации, стена, решенная в ордерной системе с накладными резными вызолоченными деталями и вставленными в нее иконами в резных рамах. Стилевое решение иконостаса близко к стилевому решению «рококо». Икон в этой части храма показано большое количество. Они развешены по стенам, расставлены по полкам. Особенно выделены художником две – большая икона иконостаса с изображением Богоматери с младенцем, по типу Умиление, в полный рост, похоже, белорусского письма с лампадой перед ней. Вторая икона киотная, вынесена отдельно, изображает Богоматерь с младенцем по типу Владимирской, убрана малиновой тканью, зеленью и крупными розовыми цветами. Перед ней – напольный позолоченный подсвечник с большой толстой свечой в центре и маленькими мерцающими свечками по краям, стоящий на ступенях, покрытых малиновым ковром. Два цветастых, зеленых ковра лежат по сторонам. Колористическое решение интерьера звонкое, его составляют сочетания малиновых, зеленых, желто-золотистых оттенков. Художник, позволив заглянуть внутрь собора, показал особенности устройства иконостаса и цветовое решение интерьера храма.

Почти совсем не сохранилось предметов, которые могли бы выступить свидетелями важного исторического события для Могилева – нахождения в нем Царской Ставки. И только работы художника И. К. Дряпаченко, созданные в непосредственной близости от последнего русского императора, являются той подлинной нитью, которая связывает недалекое прошлое с настоящим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Николаева, Т. «Фронтовые работы 1916–1917 гг. украинского художника и графика И. К. Дряпаченко» : сборник научных публикаций «Перша світова війна в долях народів европи та світу». – Нежин, 2014.
2. Кондзеровский, П. К. В Ставке Верховного / сост. С. Лизунов. – М., 2012.
3. Лемке, Мих. 250 дней в Царской Ставке. – СПб., 1920.

Смыкова Е. Ю

(Республика Беларусь, г. Минск)

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЕЕВ С СОЦИАЛЬНЫМИ ИНСТИТУТАМИ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ. ПО ОЦЕНКАМ ЭКСПЕРТОВ

Музей представляет собой особый феномен культуры, целью которого является сбор, хранение, изучение и экспонирование предметов музейного значения. Качество работы музея определяется, в первую очередь, эффективностью развития и взаимодействия всех направлений его деятельности. В музееведении выделяется, как правило, три основных направления деятельности музеев: фондовая, экспозиционная, культурно-образовательная деятельность. Среди последних особым пунктом стоит научно-исследовательская работа, которая не ограничивается сугубо «манипуляциями» с музейными предметами, то есть «накоплением, обработкой и введением их в научный и общекультурный оборот» [1].

Одним из важных компонентов научно-исследовательской работы является взаимодействие музея с различными организациями не только научной направленности, но и с социальными институтами, как-то властными структурами, образовательными учреждениями и т. д. Причем формы сотрудничества затрагивают различные аспекты, начиная от проведения совместных мероприятий, заканчивая вопросами финансового характера. Поэтому в целях изучения обозначенного выше направления научно-исследовательской работы наиболее актуальным представляется мнение экспертов, непосредственно включенных в данную сферу, в качестве которых выступают музейные работники. Эмпирической базой в данном случае выступают результаты экспертного опроса, проведенного среди специалистов музеев, находящихся в подчинении Министерства культуры Республики Беларусь[1]. Обозначим некоторые фактологические данные, отражающие социально-демографические (пол, возраст, уровень образования) и профессиональные (занимаемая должность, стаж работы) характеристики экспертов (таблица 1, 2).

Таблица 1 – Распределение респондентов в зависимости от социально-демографических характеристик, чел.

Пол	
Мужской	15
Женский	45
Возраст	
До 35 лет	18
35–50 лет	21
Старше 50 лет	21
Уровень образования	
Среднее специальное	2
Высшее	45
Два и более высших	4
Магистратура, аспирантура	7
Ученая степень	2

[1] Экспертный опрос проведен летом 2014 г. при финансовой поддержке Министерства культуры Республики Беларусь. Объем выборочной совокупности составил 60 респондентов.

Таблица 2 – Распределение респондентов в зависимости от профессиональных характеристик, чел.

Должность	
Директор	26
Заместитель директора	9
Главный хранитель	11
Заведующий отделом	3
Научный сотрудник, старший научный сотрудник	11
Стаж работы в музее	
До 10 лет	32
11–20 лет	9
21–30 лет	9
Старше 31 лет	10

Таким образом, выше были представлены некоторые общие данные, касательно опрошенных работников музейных учреждений различных уровней. Остановимся более подробно на специфике взаимодействия музеев с различными институциональными образованиями, в том числе и научными организациями, опираясь на результаты замера мнения музейных работников относительно обозначенного аспекта.

Институты культуры, к которым относятся и музейные учреждения, представлены конкретными институциональными образованиями разнопорядковой направленности, тем или иным образом увязанные с категорией культура и активно взаимодействующие друг с другом, как-то образовательные, научные учреждения, институты законодательной и исполнительной власти, коммерческие структуры и т. д. В целях конкретизации уровня взаимодействия того или иного музея с различными институциональными образованиями задавался вопрос, где необходимо было обозначить структуру, с которой учреждение осуществляет наиболее тесный контакт. Согласно полученным данным, абсолютное большинство музейных учреждений (93,3 %) активно сотрудничает с учебными заведениями (общеобразовательными, высшими и т. д.). У больше половины опрошенных налажены контакты с библиотеками (66,7 %), органами государственной власти (58,3 %), общественными организациями (56,7 %). Порядком ниже процент учреждений, которые взаимодействуют с такими институциональными образования как церковь (48,3 %), «культурными» организациями, то есть концертными площадками (филармония, ДК) (40,0 %) и театральными учреждениями (28,3 %), а также научными организациями (36,7 %) и фондами (20,0 %). Кроме того, некоторые музеи организовывают мероприятия совместно с другими музеями, коммерческими организациями, архивами и посольствами.

Особым пунктом следует отметить вовлеченность музеев в совместную деятельность с организациями, осуществляющими научные исследования в сфере культуры. И это не случайно, поскольку деятельность подобных структур направлена в первую очередь на оказание методологической, методической и практической помощи, в том числе и музеям. 66,7 % экспертов отметили, что их учреждение взаимодействует с данными организациями. Причем следует упомянуть, что формы сотрудничества с организациями, осуществляющими научные исследования в сфере культуры, охватывает достаточно обширные направления деятельности. В основном эксперты благодаря деятельности вышеупомянутых организаций осуществляют обучение и повышение квалификации (89,2 %)[1]. В тоже время половина музейных работников обращается за консультационной помощью (51,4 %), 40,5 % опрошенных – за необходимой информацией и статистическими данными. Фактически треть экспертов совместно организовывает мероприятия, активно обменивается результатами исследований, а также обращается за помощью при разработке концепции работы музея и в частности экспозиции.

Повышение квалификации специалистов осуществляется не только благодаря деятельности подобных структур, но и за счет посещения научных конференций, семинаров и участия в различных проектах, грантах. Как показывают результаты исследования, основная часть опрошенных (86,7 %) активно посещает научные и образовательные мероприятия. Что же касается частоты посещения, то 35,3% музеев направляет сотрудников на подобные мероприятия раз в квартал, четверть учреждений – раз в полгода / год, крайние позиции – раз в месяц и реже, чем раз в год отметили 9,8 % и 2 % экспертов соответственно (рисунок 1).

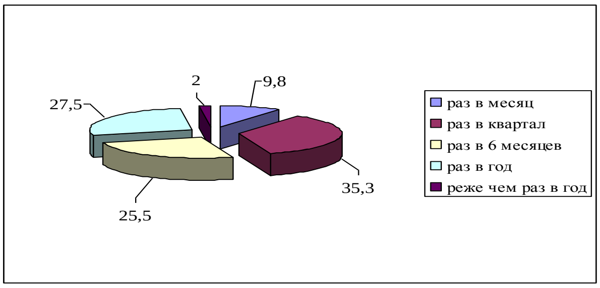


Рисунок 1. Частота посещения научных конференций, образовательных семинаров, тренингов сотрудниками музеев, в %

Второй из обозначенных выше аспектов – участие музея в проектах, грантах. Согласно полученным данным, меньше половины опрошенных, а более точно 43,3 % отметило, что их музея принимает участие в грантах, проектах. Среди тех, кто ответил положительно на поставленный вопрос, были названы следующие проекты: совместный проект с Юнеско (21,1 %); проект международной технической помощи ЕС (21,1 %); международные выставки (10,5 %); проекты трансграничного сотрудничества, например Латвия-Литва-Беларусь «Музейные ворота», (10,5 %); фонд Президента Республики Беларусь по поддержке культуры и искусства (10,5 %); издательский проект (5,3 %); специальная премия Минского областного исполнительного комитета в номинации музейное дело (5,3 %); специальная премия Президента деятелям культуры и искусства (5,3 %); фонд Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи (5,3 %); стипендия польского института (5,3 %); создание белорусско-еврейского культурного центра (5,3 %); лучший музей области (5,3 %); «Две стороны – одна история и культура» (Беларусь-Литва) (5,3 %). Если остановится на источниках финансирования подобных мероприятий, то в большей

[1] В данном случае представлены результаты относительно тех музеев, которые взаимодействуют с организациями, осуществляющими научные исследования в сфере культуры.

мере ассигнования осуществляются государством (72 %) или иностранной организацией, фондом, к примеру, Юнеско, только 8 % проектов спонсируется частным лицом, организацией РБ, 4 % – иностранными музеями.

Таким образом, опираясь на результаты экспертного опроса можно сделать следующие выводы:

1. Как правило, музейные учреждения в той или иной мере сотрудничают с различными социальными институтами. Наиболее тесный контакт налажен у музеев с образовательными учреждениями.

2. Больше половины экспертов отметили, что их музей взаимодействует с организациями, осуществляющими научные исследования в сфере культуры. Причем формы сотрудничества затрагивают различные аспекты, начиная от образовательных мероприятий, заканчивая помощью при разработке экспозиции, концепции музея.

3. Большинство сотрудников музейных учреждений активно принимает участие в научных и образовательных мероприятиях. Некоторая часть музеев включена в проекты, гранты не только на республиканском, но и на международном уровне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Научно-исследовательская работа в музее [Электронный ресурс] // Российская музейная энциклопедия. – Режим доступа: http: // www.museum.ru / rme / mb_sci.asp. – Дата доступа: 21.07.2014.

Тимощук А. Н

(Украина, г. Киев)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МУЛЬТИМЕДИА СРЕДСТВ И ИНСТАЛЛЯЦИЙ В МУЗЕЙНОЙ РАБОТЕ

Одним из первых культовых сооружений на территории современной Украины можно считать комплекс сооружений Киево-Печерской лавры, начавших свою историю в далеком 1054 году.

Национальный Киево-Печерский историко-культурный заповедник славится своей выдающейся сокровищницей исторических и архитектурных памятников. В переломе веков в обществе произошли кардинальные изменения. Музеи ощутили серьезную конкуренцию со стороны СМИ (в большей степени телевидение и интернет), которые могут предложить доступную, но низкую по качеству альтернативу информации. Музей становится таким учреждением, который пытается установить диалог с обществом, предоставив ему, возможность самому увидеть или ощутить историю на примере качественно поданного материала.

Музеи, в последнее время, активно внедряют в свою работу современные мультимедийные технологии с целью всестороннего усовершенствования своей деятельности. В таком виде работы уже можно увидеть достаточный опыт наработок, касательно правил их использования, влияния на окружающих и т. д.

Сотрудничество музейного пространства с новыми технологиями вызывает обширные перспективы. Преодолеть барьер между экспонатами и посетителем приходят на помощь современные музейные технологии. Они способны дать возможность взаимодействовать с экспонатами, самостоятельно получать про каждые из них информацию и строить собственный план перемещения по музею.

Что касается Заповедника, не стоит и забывать о информационно богатом интернет-сайте (малая энциклопедия), работа с обществом через соц. сети, внедрение новых проектов в сфере интернет технологий в жизнь.

Мультимедиа технологии в музее повышают его престиж и дают массу возможностей для развития и эффективной работы.

Использование современных мультимедиа технологий для отечественных музеев, открывает перед музеями очень привлекательный путь, который позволяет не только улучить все показатели музейной деятельности, но и активизировать внимание посетителей к событиям в музее.

В статье представлены современные мультимедийные разработки Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника, являющиеся новым способом предоставления информации нынешнему поколению, которые отнюдь не заменят традиционные формы работы в музее, а лишь расширят границы возможного.

Флікоп Г. А.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СПАДЧЫНА ІКАНАПІСНАЙ МАЙСТЭРНІ ВЁСКІ БАБІЧЫ Ў ЗБОРАХ НАЦЫЯНАЛЬНАГА ГІСТАРЫЧНАГА МУЗЕЯ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ І ГОМЕЛЬСКАГА ПАЛАЦАВА-ПАРКАВАГА АНСАМБЛЯ. ДА ПЫТАННЯ АТРЫБУЦЫІ ПОМНІКАЎ

Пачынаючы гаворку пра творчую спадчыну іканапісцаў, якія працавалі ў в. Бабічы Магілёўскай губерні ў канцы XVIII – пачатку XX ст., варта адразу зрабіць некалькі агаворак. Перш за ўсё, неабходна адзначыць, што за апошнія гады два ў вывучэнні, а дакладней, у папулярызацыі дадзенага эпізоду з гісторыі айчыннага жывапісу, адбыліся якасныя змены. Так, у канцы 2013 г. у Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь адкрылася выстава «Бог крестьянский-христианский. Бабичская икона», якая была падрыхтавана сумесна Веткаўскім музеем стараабрадніцтва і беларускіх народных традыцый імя Ф. Г. Шклярава і Чачэрскім гісторыка-этнаграфічным музеем.

Творы, якія былі прадстаўлены ў экспазіцыі, на цяперашні час захоўваюцца ў дзвюх вышэй названых установах, і ўвядзенне іх у навуковае карыстанне праз дэманстраванне на выставе стала вынікам даследчай працы, прыведзенай супрацоўнікамі Веткаўскага музея стараабрадніцтва і беларускіх народных традыцый імя Ф. Г. Шклярава. Абразы былі падабраны асэнсавана і гэтая падборка твораў фарміравала ў гледача выразнае ўяўленне пра мастацкія асаблівасці бабіцкай школы, найбольш пашыраныя сюжэты і кампазіцыі.

На першы погляд здаецца, што такі феномен беларускай мастацкай культуры «як бабіцкая іканапісная школа» з'яўляецца дастаткова даследаваным і

папулярызаваным у шырокіх колах, а таму не вымагае дадатковага вывучэння. Разам з тым трэба адзначыць, што, па-першае, творы названага жывапіснага цэнтра канца XVIII – пачатку XX ст. захоўваюцца не толькі ў Веткаўскім музеі стараабраднiцтва i беларускіх народных традыцый імя Ф. Г. Шклярава і Чачэрскім гісторыка-этнаграфічным музеі, а таксама і ў іншых установах. Менавіта гэта да цяперашняга часу і з'яўлялася не вывучаным. Падкрэслім, што, калі б названая выстава «Бог крестьянский-христианский. Бабичская икона» ўжо была б рэалізавана да таго, як пачалося нашае даследаванне па гэтай праблематыцы, то выяўленне помнікаў бабіцкай іканапіснай школы са збораў іншых музеяў не ўяўляла б складанасці: дастаткова было б проста параўнаць некаторыя музейныя прадметы з экспанаванымі на выставе абразамі. І гэты візуальны аналіз змог бы адразу праліць святло на пытанне прыналежнасці да бабіцкай школы яшчэ некалькіх ікон.

Аднак на той момант, калі намі было праведзена дадзенае даследаванне па прадстаўленай тэме, у выніку чаго была ўдакладненая атрыбуцыя некалькіх помнікаў з Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь і Гомельскага палацава-паркавага ансамбля (а гэта пацвярджаецца актамі ўкаранення ў музейную практыку: у ГППА ад 21.11.2013, у НГМ РБ ад 11.02.2014), вышэй названая выстава ў НММ РБ яшчэ не была адкрыта. А таму пошук матэрыялаў ажыццяўляўся іншымі шляхамі, якія і самі па сабе, як навуковыя метады даследавання і як досвед у правядзенні атрыбуцыі музейных прадметаў, могуць уяўляць цікавасць для калег, чым і тлумачыцца напісаннне дадзенага артыкула па тэме, якая ўжо можа здавацца вычарпанай.

Пра існаванне ў в. Бабічы Магілёўскай губерні ў XIX ст. іканапіснага цэнтра нам было вядома з выдання А. С. Дамбавецкага «Опыт описания Могилёвской губернии…», том другі за 1884 г. [15, с. 478]. Гаворачы пра разнастайныя рамёствы, прадстаўленыя ў названым рэгіёне, аўтар адзначае, што ў двух населеных пунктах – вёсцы Бабічы і мястэчку Ветка – жыхары займаюцца напісаннем абразоў: «В д. Бабичи, Покотской волости, Рогачёвского уезда, три крестьянина и в м. Ветке, Гомельского уезда, так же три крестьянина занимаются иконописью; пишут иконы на деревянных досках и на полотне; работа производится преимущественно по заказу, но иногда изделия вывозятся промышленниками на ближайшие рынки. Покупка материалов обходится в год от 20 до 40 р., а чистого заработка бабичские иконописцы получают в год по 50 р. каждый, а ветковкие – по 100–150 рублей. Ветковская иконопись более совершенная, чем бабичская» [15, с. 478]. Так, у 1880-ыя ў в. Бабічы існавала іканапісная майстэрня, аднак колькі часу гэтым рамяством займаліся ў названай вёсцы, на жаль, не вядома.

Да нядаўняга часу даследаваннем мастацкай спадчыны гэтага «багамазскага» цэнтра фактычна ніхто з навукоўцаў не займаўся. Аднак у апошнія гады ў выданнях Веткаўскага музея стараабраднiцтва i беларускіх народных традыцый імя Ф. Г. Шклярава і ў артыкулах навуковых супрацоўнікаў названай установы фігуруюць звесткі пра бабіцкую іканапісную школу, рэпрадукуюцца некаторыя творы, згадваюцца імёны апошніх майстроў, якія яшчэ ў пачатку XX ст. працягвалі гэтую жывапісную традыцыю.

Так, у альбоме «Голоса ушедших деревень» аўтары адзначаюць адносна твораў гэтай школы: «Среди характерных черт этих произведений – подробнейший «натурализм» письма, часто наивно трактованный; психологической убедительность образов, «простосердечность типов» (таков «Николай» из Гуты). Всё это воплощено в очень подвижной композиционной системе письма, исполненной ракурсов, жестов, движения (например, в «Крещении» из Хизов). Наибольшей динамикой выделяются воинские образы (см. «Чудо Георгия о змие» из Хизов). Колорит строится на энергичных противопоставлениях света и тени, фигуры как бы вырываются светом из глубокой тени, «света» наносятся энергичными белильными мазками и даже белильным пунктиром на тёмные лики, так же описываются детали, например, элементы драгоценных украшений (см. икону «Богоматерь Смоленская» из Старых Громык). Вместо нимбов здесь применяется лучистое свечение» [1, с. 136].

Звесткі пра дзейнасць гэтага іканапіснага цэнтра ёсць у артыкулах супрацоўніка Веткаўскага музея стараабраднiцтва i беларускіх народных традыцый імя Ф. Г. Шклярава А. В. Скідана. Даследчык паспрабаваў паглядзець на праблему з розных бакоў. Так, яго працы ўтрымліваюць і мастацтвазнаўчы аналіз, і фальклорныя запісы, і матэрыялы гісторыка-краязнаўчага характару [16, с. 180]. А. В. Скідан прапаноўвае і выкарыстанне найбольш адпаведнага на яго думку тэрміна для вызначэння гэтай самабытнай культурнай з'явы, якая існавала на Чачэршчыне – «бабіцкая іканапісная традыцыя» замест выразу «бабіцкая іканапісная школа», прапанаванага Ул. Ліцвінавым. На нашую думку, выкарыстанне абодвух тэрмінаў з'яўляецца правамоцным і можа быць абгрунтавана.

А. В. Скідан пра перыяд існавання на Чачэршчыне іканапіснай майстэрні (або некалькіх, якія працавалі ў рэчышчы агульнай традыцыі) адзначае: «Верхняя мяжа дасягае пачатку 20 ст. – аб апошніх прадстаўніках дынастыі Гераковых упэўнена сведчаць аднасяльчане, вызначаючы іконы, напісаныя тым ці іншым мастаком (*Гераковы самі дзелалі багоў для Фёдараўскай царквы*; *Людзі абракаліся. Ікону заказалі зьдзелаць. Пісаў ікону Іванаў бацька, Геракоў*). Ніжняя храналагічная мяжа падводзіцца ўмоўна» [16, с. 182]. З палявых запісаў і сталі вядомымі імёны апошніх прадстаўнікоў дынастыі, якія пісалі абразы ў пачатку XX ст. А вось калі пачалі займацца гэтым рамяством у дадзеным рэгіёне, вызначыць даволі складана. На цяперашні час найбольш ранія творы бабіцкай традыцыі даследчыкі датуюць канцом XVIII ст. Трэба адзначыць, што сама праблема ўзнікнення ў в. Бабічы іканапіснай майстэрні яшчэ вымагае асобнага вывучэння і гэта можа стаць мэтай новага даследавання.

Адзначым, што супрацоўнікамі Веткаўскага музея стараабраднiцтва i беларускіх народных традыцый імя Ф. Г. Шклярава, якія і звярнулі ўвагу на гэтую самабытную мастацкую з'яву, былі на аснове багатага візуальнага матэрыялу сфармуляваны асноўныя рысы абразоў бабіцкай школы, што і было прыведзена намі вышэй. Аднак пра вобразна-стылістычныя, кампазіцыйныя і іканаграфічныя асаблівасці твораў паводле апісанняў меркаваць было складана, бо мала

помнікаў было рэпрадукавана, якія б давалі візуальнае ўяўленне і служылі б асновай для правядзення параўнальнага аналізу з іншымі захаванымі творамі на прадмет прыналежнасці апошніх да спадчыны названага цэнтра.

Першым крокам на шляху ў атрыбуцыі помнікаў з Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь і Гомельскага палацава-паркавага ансамбля стала выяўленне ў калекцыі іканапісу апошняга з названых абраза «Божая Маці Смаленская» [8, малюнак 1]. У пашпарце гэтага музейнага прадмета адзначана, што ён бытаваў у в. Бабічы Чачэрскага р-на Гомельскай вобласці і датуецца XIX ст. Ведаючы пра існаванне ў гэтым населеным пункце ў названы перыяд іканапіснай майстэрні, правамоцным было выказаць меркаванне, што гэты абраз там і быў створаны. Бо мала верагодна, што пры наяўнасці ў вёсцы сваіх мясцовых іканапісцаў жыхары куплялі прывазныя абразы або самі ездзілі для набыцця ў іншае месца.

Параўнанне названага твора з іншым абразом такой жа іканаграфіі, апублікаваным у альбоме «Голоса ушедших деревень» (захоўваецца ў Веткаўскім музеі стараабрадніцтва і беларускіх народных традыцый імя Ф. Г. Шклярава) і ахарактарызаваным там як спадчына бабіцкай школы [1, с. 146–147; малюнак 2], прывяло да высновы, што разгляданая «Божая Маці Смаленская» таксама была напісана ў гэтым жа мастацкім цэнтры. Абодва помнікі не толькі падобныя па кампазіцыі (наяўнасць толькі такога падабенства не дазволіла бы сцвярджаць, што яны належаць да адной школы), але маюць аднолькавы каларыт і манеру пісьма. Так, для абодвух абразоў характэрны дынамічны мазок, што найбольш выразна выяўлена ў нанясенні белага і ружовага колераў. Таксама прыкметай гэтых твораў з’яўляецца цёмны фон, вакол галоваў Божай Маці і Дзіцяці Хрыста – залацістае ззянне, а не акрэсленыя німбы. Характэрнымі з’яўляюцца і выявы зорак на вопратках Багародзіцы (на ілбе і на правым плячы), якія сімвалізуюць яе дзявоцтва. На абодвух творах яны больш падобныя да ордэнаў.

Аднак неаспрэчным аргументам таго, што абразы пісаліся ў адной майстэрні, з’яўляюцца надпісы на іх. Пры вельмі пільным іх разглядзе можна заўважыць пэўныя адрозненні покрысу, аднак іх колер, кампаноўка на жывапіснай дошцы сведчаць пра тое, што творы ствараліся паводле агульнай іканаграфічнай схемы і, відавочна, у адным жывапісным цэнтры. Узровень майстэрства, пэўная неахайнасць, якая ўласціва толькі абразу з Гомельскага палацава-паркавага ансамбля, і большая дасканаласць помніка з Веткаўскага музея стараабрадніцтва і беларускіх народных традыцый імя Ф. Г. Шклярава сведчаць пра тое, што абразы пісаліся рознымі жывапісцамі.

Такім чынам, на першым этапе правядзення даследавання быў выяўлены помнік бабіцкай іканапіснай школы, які захоўваецца ў зборах Гомельскага палацава-паркавага ансамбля – абраз «Божая Маці Смаленская». Гэта дазволіла ўнесці ўдакладненні ў атрыбуцыю названага твора, бо дагэтуль у пашпарце музейнага прадмета хоць і фігураваў запіс «в. Бабічы», аднак гэта датычылася месца бытавання, а не месца стварэння.

Яшчэ адзін помнік такой жа іканаграфіі са збораў Гомельскага палацава-паркавага ансамбля таксама, відавочна, паходзіць з гэтага ж іканапіснага цэнтра, аднак быў створаны пазней. Калі вышэй апісаныя абразы былі выкананы недзе ў канцы XVIII – пачатку XIX ст., дык абраз «Божая Маці Смаленская», які бытаваў ў Гомелі, быў напісаны, па ўсёй верагоднасці, пазней [7; малюнак 3]. У картатэцы музея, дзе ён захоўваецца, фігуруе дакладная дата – 1857 г. На жаль, мы не мелі магчымасці пабачыць адваротны бок абраза: магчмыма, гэта дата напісана там, бо на вонкавым баку ніякіх надпісаў няма. Непасрэдныя мастацкія асаблівасці твора дазваляюць аднесці яго нават да больш позняга часу, чым сярэдзіна XIX ст.

Пра прыналежнасць да бабіцкай іканапіснай школы названага твора сведчаць не толькі яго іканаграфія, якая нават у дробных дэталях паўтарае жывапісныя аналагі і, відавочна, створана паводле тых жа крыніц; а таксама – выкарыстанне тых жа адценняў (характэрны ружовы на мафорыі Дзевы Марыі), спосабаў перадачы святла (ззянне вакол постацяў). Аднак выразная «прамаляванасць», можна сказаць нават пэўная ілюстрацыйнасць і чысціня колераў сведчаць пра больш позні перыяд стварэння.

Такім чынам, у калекцыі іканапісу Гомельскага палацава-паркавага ансамбля было выяўлена два помнікі аднолькавай іканаграфіі («Божая Маці Смаленская»), якія з’яўляюцца спадчынай бабіцкай іканапіснай школы розных перыядаў.

Другім крокам у правядзенні даследавання стала выяўленне ў зборах названай установы абраза «Юрый-змеяборац» [малюнак 4]. Паводле картатэчных звестак, гэты твор паходзіць з в. Акшынка Веткаўскага раёна і датуецца першай паловай XIX ст. [3]. Нашу ўвагу названы абраз прывабіў па дзвюх прычынах. Па-першае, добра ведаючы калекцыю іканапісу Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь, нам адразу кінулася ў вочы выключнае падабенства гэтага твора да аналагічнага помніка са збору Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь [малюнак 5]. Па-другое, нашу ўвагу прыцягнуў надпіс на абразе, які вельмі падобны да надпісаў на прааналізаваных вышэй двух твораў з выявай «Божай Маці Смаленскай». Гэтая рыса, а таксама каларыт, манера пісьма, характэрны экспрэсіўны мазок, ззянне замест німбаў, спосаб нанясення фарбы на іканапісную аснову прывялі да высновы, што і гэты абраз з фондаў Гомельскага палацава-паркавага ансамбля быў напісаны ў іканапіснай майстэрні в. Бабічы. Такім чынам, для яшчэ аднаго абраза было ўстаноўлена месца стварэння.

Параўнанне з ім твора аналагічнага сюжэту («Юрый-змеяборац») з Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь [14] сведчыць пра іх выключнае падабенства, якое назіраецца ў наяўнасці ўсіх пералічаных вышэй мастацка-сталістычных асаблівасцяў, характэрных для помнікаў бабіцкай іканапіснай школы. Такім чынам, быў выяўлены яшчэ адзін твор разгляданага жывапіснага цэнтра, а таксама была ўдакладнена атрыбуцыя музейнага прадмета. Адзначым, што дагэтуль месца напісання абраза «Юрый-змеяборац» з фондаў Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь было не вядома. У кнізе паступленняў названай установы адзначана, што

твор бытаваў у сям'і, якая жыла ў г. п. Рудзенск Пухавіцкага р-на Мінскай вобласці.

Атрыбуцыя яшчэ аднаго помніка з гэтага ж музея была праведзена аналагічным чынам. Так, на абразе «Каранаванне Божай Маці» пры візуальным аналізе былі выяўлены ўсе тыя ж рысы, якія ўласцівы творам разгляданага іканапіснага цэнтра [малюнак 6]. Дагэтуль паходжанне абраза было не вядома. Памылкова была вызначана і дата стварэння: у кнізе паступленняў фігуравала XVII ст. [13]. Праведзенае даследаванне дазволіла не толькі вызначыць месца напісання абраза – в. Бабічы, але і перагледзець існуючае датаванне: замест XVII стагоддзя – XIX стагоддзе.

Так, у калекцыі Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь былі выяўлены два помнікі, якія паходзяць з названага іканапіснага цэнтра. Вывучэнне астатніх абразоў названай установы паказала, што яны не маюць дачынення да бабіцкай школы і былі выкананы ў іншых, пакуль не ўстаноўленых, месцах.

А вось у зборах Гомельскага палацава-паркавага ансамбля былі вызначаны яшчэ некалькі твораў, якія належаць да спадчыны разгляданага іканапіснага цэнтра. Так, бясспрэчна ў в. Бабічы ў XIX ст. былі напісаны абразы «Божая Маці» [6; малюнак 7], «Укрыжаванне з перадстаячымі» [9; малюнак 8]. Пазней, у канцы XIX ст., а можа і на мяжы XIX–XX ст. там жа было створана «Уваскрэсенне» [12; малюнак 9], якое манерай пісьма і каларытам набліжана да прааналізаванага вышэй твора гэтага ж перыяду «Божая Маці Смаленская». Абодва абразы ўяўляюць сабой жывапісную спадчыну майстэрні больш позняга перыяду.

Таксама ў Гомельскім палацава-паркавым ансамблі захоўваецца і невялікая група твораў, якая гіпатэтычна таксама была створана ў Бабічах, аднак гэта вымагае яшчэ дадатковага вывучэння. Так, гэта датычыцца двух абразоў з выявай Святога Мікалая, двух – сюжэту «Пакроў», аднаго – «Уваскрэсенне» [2, 4, 5, 10, 11].

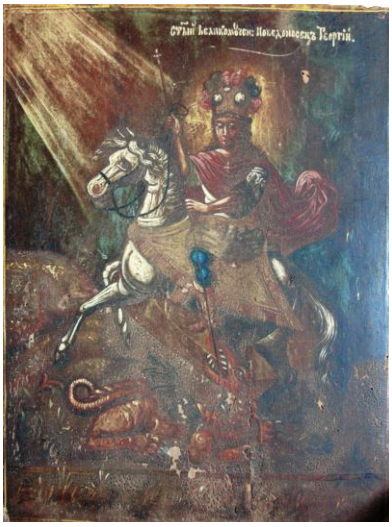
Такім чынам, у выніку праведзенай навуковай працы былі выяўлены невядомыя для даследчыкаў помнікі іканапіснай майстэрні в. Бабічы Магілёўскай губерні, якія зараз захоўваюцца ў Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь і Гомельскім палацава-паркавым ансамблі. Падкрэслім, што дагэтуль у навуковае карыстанне былі ўведзены толькі «бабіцкія» абразы з Веткаўскага музея стараабрадніцтва і беларускіх народных традыцый імя Ф. Г. Шклярава і Чачэрскага гісторыка-этнаграфічнага музея. Пра існаванне такога роду помнікаў у калекцыі Гомельскага палацава-паркавага ансамбля адзначалася даследчыкамі гэтай праблематыкі, праўда без дакладнага пераліку помнікаў, якія складаюць гэтую групу. А вось пра існаванне твораў бабіцкай іканапіснай школы ў калекцыі Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь дагэтуль было не вядома. Такім чынам, была ўстаноўлена прыналежнасць яшчэ некалькіх абразоў да спадчыны названага жывапіснага цэнтра, што дазволіла ўдакладніць іх атрыбуцыю праз вызначэнне месца стварэння.

Малюнак 1

Малюнак 2

Малюнак 3

Малюнак 4



Малюнак 5

Малюнак 6

Малюнак 7

Малюнак 8

Малюнак 9

ЛІТАРАТУРА

1. Голоса ушедших деревень / Г. Г. Нечаева [и др.]; под общ.ред. Г. Г. Нечаевой. – Минск : Белорус. Наука, 2008. – 342 с.
2. Гомельскі палацава-паркавы ансамбль (далей – ГППА). – Інв. № КП 16645. – Абраз «Св. Мікола», сярэдзіна XIX ст.; дошка, алей; 55х41,5 см; бытаваў у в. Роўкавічы Чачэрскага р-на Гомельскай вобл.
3. ГППА. – Інв. № КП 16768. – Абраз «Юрый-Змеяборац», XIX ст.; дошка, алей; 26,7х22 см; бытаваў у в. Акшынка Веткаўскага р-на Гомельскай вобл.
4. ГППА. – Інв. № КП 17380. – Абраз «Пакроў», другая палова XIX ст.; дошка, алей; 69х52,2 см; бытаваў у Гомелі.

5. ГППА. – Інв. № КП 17387. – Абраз «Уваскрэсеннне», другая палова XIX ст.; дошка, алей; 69x52,5 см; бытаваў у Гомелі.
6. ГППА. – Інв. № КП 17422. – Абраз «Божая Маці», XIX ст.; дошка, алей; 49x36,5 см; бытаваў у Гомелі.
7. ГППА. – Інв. № КП 17935/20. – Абраз «Божая Маці Смаленская»; 1857 г.; дошка, алей; 39x29,5 см; бытаваў у Гомелі.
8. ГППА. – Інв. № КП 18496/19. – Абраз «Божая Маці Смаленская», XIX ст.; дошка, алей; 57x42 см; бытаваў у в. Бабічы Чачэрскага р-на Гомельскай вобл.
9. ГППА. – Інв. № НД 20973/2. – Абраз «Укрыжаванне з перадстаячымі», XIX ст.; дошка, алей; 72,5x58 см; бытаваў у Гомелі.
10. ГППА. – Інв. № НД 21084. – Абраз «Пакроў, другая палова XIX ст.; дошка, алей; 52,5x42,5 см; бытаваў у Гомелі.
11. ГППА. – Інв. № НД 21100/2. – Абраз «Св. Мікола», XIX ст.; дошка, алей; 54x45 см; бытаваў у Гомелі.
12. ГППА. – Інв. № НД 21192/1. – Абраз «Уваскрэсенне», XIX ст.; дошка, алей.
13. Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь (далей – НГМ РБ). – Інв. № КП 21466. – Абраз «Каранаванне Божай Маці», канец XVIII – пачатак XIX ст.; дошка, алей; 71x54, месца бытавання не вядома.
14. НГМ РБ. – Інв. № КП 33873. – Абраз «Юрый-Змеяборац», пачатак XIX ст.; дошка, алей; 41x31,2 см; бытаваў у г. п. Рудзенск Пухавіцкага р-на Мінскай вобл.
15. Опыт описания Могилёвской губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельско-хозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях, с двумя картами губернии и 17 резанными на дереве гравюрами видов и типов // под ред. председателя Могилёвского статистического комитета А. С. Дембовецкого. – В 3 кн. Кн. 2. – Могилёв на Днепре : типография губернского правления. – 1884 г. – 1000 с., [3] арк. іл.
16. Скідан, А. В. Бабіцкая іканапісная традыцыя: комплексны падыход у вывучэнні феномена // Христианский гуманизм и его традиции в славянской культуре. – Вып. 8. – Гомель, 2013. – С. 179–182.

Чухманава Г. В
(Рэспубліка Беларусь, г. Заслаўе)

АГУЛЬНАЯ ТЭОРЫЯ МУЗЕЕФІКАЦЫІ ПОМНІКАЎ. СУТНАСЦЬ, ЗМЕСТ І ГІСТОРЫЯ ПРАЦЭСУ Ў АЙЧЫННАЙ ПРАКТЫЦЫ

Музеефікацыя, як спецыфічны кірунак музейнай дзейнасці, з'явілася на пачатку 20 стагоддзя. Першым, хто звярнуўся да пытання музеефікацыі, як адмысловага способу захавання помнікаў, і выкарыстаў гэты тэрмін быў музеязнаўца, мастацтвазнаўца, акадэмік Украінскай АН Ф. І. Шмідт (1877–1937 (1941). Але больш шырока тэрмін стаў выкарыстоўвацца ў савецкай музеязнаўчай літаратуры ў другой палове XX ст.

Што датычыцца развіцця культуралагічных ведаў на сучасным этапе (у рамах якіх існуе і развіваецца беларускае музеязнаўства), то нямногія айчынныя даследчыкі імкнуцца засяродзіць увагу і усебакова асэнсаваць праблемы такой з'явы як музеефікацыя. Сярод беларускіх даследчыкаў, якія звярталіся да пытанняў працэсу музеефікацыі варта адзначыць А. М. Сташкевіч, былую старшыню Беларускага камітэта Міжнароднага Савета Музеяў «ICOM». Яе навуковы артыкул (змешчаны ў зборніку матэрыялаў 1-й міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Нясвіжскі палац Радзівілаў: гісторыя, новыя даследаванні. Вопыт стварэння палацавых музейных экспазіцый») быў прысвечаны разгляду музеефікацыі гісторыка-культурнай спадчыны з пункту гледжання сацыялагічнага, музеялагічнага і канцэптуальнага аспектаў. Аўтар спрабуе ўдакладніць выкарыстанне гэтага паняцця не толькі ў музеелагічным, але і больш шырокім культуралагічным кантэксце, спрабуе вызначыць сувязі паміж ім і роднаснымі яму паняццямі, апраўдаць правамернасць ужывання гэтага тэрміну ў дачыненні да архітэктурнай спадчыны і культурнага асяроддзя Нясвіжа. І ў рэшце прыходзіць, па-першае да высновы, што музеефікацыя – гэта не толькі стварэнне музейнай прасторы ў прамым сэнсе, але і культурнае засваенне акаляючай тэрыторыі і па-другое, да ўласнаскладзеннага азначэння дэфініцыі музеефікацыя. Паводле А. М. Сташкевіч, музеефікацыя – гэта навукова абгрунтаваны і канцэптуальна вызначаны праект адаптацыі архітэктурнага помніка да сучасных умоў існавання, які перад усім мае на мэце захаванне гісторыка-культурных форм у іх арыгінальным варыянце і ўжо затым прыстасаванне пад функцыянальныя патрэбы.

Таксама варта засяродзіць увагу яшчэ на тым, што адпаведнае нарматыўна-прававое забеспячэнне, якое б давала канкрэтнае вызначэнне сутнасці і зместу і рэгламентавала б парадак дзеянняў працэсу музеефікацыі у Рэспубліке Беларусь, пакуль не створана.

Дасканалае вызначэнне працэсу музеефікацыі падае Расійская музейная энцыклапедыя. Паводле гэтай крыніцы, музеефікацыя помнікаў – гэта кірунак музейнай дзейнасці і аховы помнікаў, сутнасць якога палягае на пераўтварэнні нерухомых помнікаў гісторыі і культуры альбо прыродных аб'ектаў у аб'екты музейнага паказу для максімальнага захавання, выяўлення іх гісторыка-культурнай, навуковай, эстэтычнай каштоўнасці і актыўнай інтэграцыі ў сучасны культурны кантэкст. Таксама зазначаецца, што адназначнай дэфініцыі музеефікацыі помнікаў не існуе. Спачатку былі вылучаныя дзве формы музеефікацыі помнікаў: 1) выкарыстанне помнікаў пад экспазіцыі і музейныя службы («пад музей»), 2) пераўтварэнне ў самастойны аб'ект музейнага паказу («як музей», прызнавалася «больш высокай» формай, якая можа быць прынята ў дачыненні да больш каштоўных аб'ектаў).

Апошнім часам пераважае меркаванне пра неабходнасць раскрыцця індывідуальных асаблівасцяў і гісторыка-культурнай каштоўнасці помніка як абавязковай умовы музеефікацыі, што супярэчыць яго механічнаму прыстасаванню пад якую-колечы экспазіцыю, тым больш пад музейныя службы. Адначасова ўсё складаней правесці мяжу паміж дэманстрацыяй помніка як самастойнага аб'екта паказу і выкарыстаннем пад экспазіцыю, калі яна храналагічна і стылістычна адпавядае помніку і спрыяе рэканструкцыі цэласнага мастацкага вобраза.

Акрамя вышэйадзначанага Расійская музейная энцыклапедыя вызначае музеефікацыю, як асобны кірунак музейнай дзейнасці і аховы помнікаў, які ўключае ў сябе не толькі стварэнне аб'ектаў музейнага паказу, але і даследаванне помніка, яго кансервацыю і рэстаўрацыю, захаванне альбо ўзнаўленне мастацка-архітэктурных, альбо гісторыка-бытавых інтэр'ераў, а таксама прыроднага і гісторыка-культурнага асяроддзя, інтэрпрэтацыю помніка, арганізацыю ўмоў для яго агляду і г. д.

А сёння востра паўстае неабходнасць у якасных даследаваннях прысвечаных пытанням працэсу музеефікацыі, бо вялікая колькасць музеяў і ўстаноў музейнага тыпу Беларусі, сыходзячы са спецыфікі сваёй дзейнасці вымушаны сутыкацца з гэтым складана арганізаваным працэсам. Таму больш грунтоўнае вывучэнне музеефікацыйнага працэсу дасць падставу для таго, каб вывесці дадзеную праблему на якасна новы ўзровень, што дасць магчымасць вылучыць тэорыю музеефікацыі ў самастойную дысцыпліну і інтэграваць яе ў сучаснае музеязнаўства як новы накірунак навуковых ведаў.

ЗМЕСТ

Навуковае выданне

Укладальнік
Пацюпа Юрый Віктаравіч

ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВА

Матэрыялы
Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі
(20–21 лістапада 2014 года, г. Мінск)

Рэдактар *В. Р. Гаўрыленка*

Подписано в печать 20.11.2014 Формат 60x84 $_{1/8}$ Бумага офсетная
Гарнитура Roman Печать цифровая Усл. печ. л. 65,8 Уч. изд. л. 74,6
Тираж 60 экз. Заказ № 2032
ИООО «Право и экономика» 220072 Минск Сурганова 1, корп. 2
Тел. 284 18 66, 8 029 684 18 66
E-mail: pravo-v@tut.by Отпечатано на издательской системе
KONICA MINOLTA в ИООО «Право и экономика»
Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий, выданное
Министерством информации Республики Беларусь 17 февраля 2014 г.
в качестве издателя печатных изданий за № 1/185